This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07578109 0

E

Eloesy
NK

O. Hirschfeld 1940

Literarische Porträts

aus dem modernen Frankreich

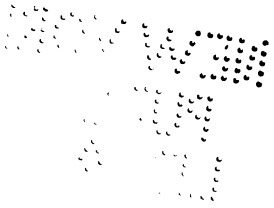
von

Arthur Eloesser

1972

Berlin 1904
S. Fischer, Verlag
AN

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
335434A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1927 L



Inhalt

Seite

Vorwort VII

Theater.

Henri Becque 1
Paul Hervieu 25
Henri Lavedan 39
Maurice Donnay 51
Georges Courteline 67
François de Curel 80
Georges de Porto-Riche 96
Edmond Rostand 109
Francisque Sarcey 135

Roman.

Honoré de Balzac 146
Emile Zola 180
Anatole France 207
Maurice Barrès 224
Joris Karl Huysmans 240
Léon Bloy 260
Hellenen und Lateiner 274

Vorwort

Die in diesem Bande vereinigten Einzeldarstellungen sollen von dem heutigen Zustande der französischen Literatur, wenigstens für die Gebiete des Dramas und des Romans, zusammen eine annähernd vollständige Anschauung ergeben. Die Reihe der Romanciers ist hauptsächlich unter dem Gesichtspunkt des infolge der Dreyfus-Affäre entbrannten Kulturkampfes behandelt worden, der alle bedeutenden Vertreter dieser Gattung zu einer Stellungnahme für die Sache der Kirche oder der Revolution gezwungen hat. Wenn ich Balzac an ihre Spitze gestellt habe, so geschah es, weil der Vater des französischen Romans bisher in sehr einschränkender Auffassung nur als Begründer des Naturalismus galt, während alle Strömungen, die die moderne Produktion befruchtet haben, auch die mystische und symbolistische, auf ihn als den gemeinsamen Urquell mit großer Deutlichkeit zurückführen.

Die gemeinsame Bezeichnung „Porträts“ wird sich rechtfertigen, wenn der Leser von den künstlerischen Persönlichkeiten der charakterisierten Autoren trotz der erstrebten Knappheit der Zeichnung eine deutliche, lebensvolle Vorstellung erhält.

Berlin, März 1904. A. E.

Henri Becque

Der französische Dramatiker Henri Becque wurde im Jahre 1837 in Paris geboren und starb dort im Jahre 1899, wenige Tage vor dem Kritiker Sarcey, über dessen Verschwinden er sich aufrichtig gefreut haben würde. Die Leser der Nekrologe, die den Dichter nicht persönlich gekannt hatten, waren erstaunt, von dem Ableben eines alten Herrn zu lesen, der im Publikum als junger Anfänger galt, als der wichtigste und zugleich querköpfigste Vertreter der naturalistischen Schule auf dem Theater. Und man erfuhr, daß Henri Becque schon dreißig Jahre vorher genau ebenso weit gewesen war wie am Ende seines Lebens, daß er schon im Jahre 1870 als der interessante Anfänger galt, dessen Produktion auf heftigen Widerstand stieß, obgleich sich damals wie später gewichtige Stimmen für ihn erhoben, die einen neuen Meister verkündeten. Als kurz vor dem Ausbruch des Krieges sein „Michel Pauper" von einem wahren Hohngelächter begrüßt wurde, so daß sich noch mehrere Jahre die Redensart „rire comme à Michel Pauper" erhielt, schrieb Barbey d'Aurévilly, der sonst lieber verachtete als bewunderte, als Kritiker in einer Tageszeitung: „Wahrhaftig, dieser

junge Mann ist etwas, oder er wird eines Tages etwas sein."

Bis zu seinem Tode ist Becque dieser junge Mann geblieben, ein ewiger Kandidat der Erfolge, der Tantiemen, der öffentlichen Ehren, der vorläufig in der Armut lebte, nach unglücklichen Versuchen im Journalismus als Börsenmakler von den Gefälligkeiten der Freunde sein Dasein fristete, bis der große Tag des Triumphes kommen sollte. Die kritischen Förderer, die für ihn im Gegensatz zu dem Tagesgeschmack eintraten, hatten schon bei Lebzeiten aus ihm eine legendarische Figur gemacht und sie benutzten seinen Namen weniger, um ihn vorwärts zu bringen als um andere Leute zu ärgern und an ihre Nichtigkeit zu erinnern. Jeder neue Minister des Unterrichts wurde aufgefordert, zuerst dem genialen Becque das Kreuz der Ehrenlegion zu verleihen, jeder Bewerber um einen erledigten Akademiesessel wurde dem genialen Becque gegenüber für unmöglich erklärt, jeder erfolgreiche Theaterdirektor ermahnt, nun auch durch die Aufführung seiner Werke etwas für die höhere Literatur zu tun, jeder erfolglose wurde auf sie verwiesen als auf eine Goldquelle, die nun endlich fließen müßte, da das Publikum für seine Kunst reif geworden wäre. Die junge naturalistische Schule, die mit den Intriguen- und Thesenstücken aufräumen wollte und mit ihren eigenen Werken ziemlich vergeblich an die Türen aller großen Theater pochte, hatte ihn zu ihrem Führer und Vorkämpfer erwählt, zu einer Art von Sturmbock, der

sich zuerst den Kopf einrennen sollte. Sie hatte ihm damit eine Rolle zugeschrieben, die er durchaus nicht für sich beanspruchte; denn Becque wollte vom Naturalismus so wenig wie von irgend einer anderen Richtung wissen. Er hatte einige Stücke verfaßt, die er für Meisterwerke hielt, die auch von mehreren anderen dafür gehalten wurden, und er wünschte, daß sie so oft wie möglich gespielt würden. Das war sein Programm. In seinen zwei Bänden kritischer Schriften hat er diese Gemeinsamkeit sehr deutlich abgelehnt; er verlangte von der Dramatik statt der Jongleurkunst der Intrigue eine einfache, verständige Handlung, statt der Puppen, die sie an ihren Fäden bewegt, Menschen, die sich ihrem Charakter gemäß benehmen, statt des Esprits Empfindung und statt der Raisonnements Leidenschaften, aber er wußte, daß die brutale Lebenswahrheit nicht unmittelbar auf die Bühne bringen kann, daß das Theater sich nur nach den Gesetzen seiner besonderen Optik zum Spiegel der Welt hergibt, und daß man mit ihm gewisse Verträge und Kompromisse schließen muß, um sich aller der helfenden Kräfte seiner Illusionsmittel zu versichern. Den Versuchen der Goncourts und Zolas, den im Roman bewährten Naturalismus auch auf die Bühne zu verpflanzen, hat er sogar ziemlich feindselig gegenübergestanden, er liebte das Theater, so wie es war, und wenn er ihm Gewalt antat, so geschah es auch aus Leidenschaft.

Von seiner Dachkammer, deren Einrichtung aus einem Bett, einer Pritsche, einem Stuhl und einem

Spazierstock bestand, von der er aber das grüne Laubmeer der Champs Elysées überblicken konnte, führte er einen jahrzehntelangen erbitterten Kampf, um seine Stücke auf eines der zahlreichen Theater des eleganten, reichen Paris zu bringen, das so viel Untalente von seinem Überschusse ernährte. Seine Erinnerungen und Polemiken enthalten fast keine prinzipiellen Auseinandersetzungen über schwebende dramaturgische Fragen, sie erzählen fast ebenso wenig über seine innere künstlerische Entwickelung, sie zeigen uns einen armen Teufel, der um seine Existenz kämpft, der in verhaltener und auch in offener Wut mit seinen Manuskripten die Vorzimmer von Ministern, Theaterdirektoren, einflußreichen Kritikern und Schauspielern stürmt, um von einer Enttäuschung in die andere zu fallen, einen Fanatiker der eigenen Sache, der für sich selbst zum Mittelpunkt der Welt wird, einer Welt, in der sich alles gegen ihn verschworen hat, in der die Angesehenen und Einflußreichen, die Wortführer und Intriganten nichts anderes zu tun haben, als die Aufführung Becquescher Stücke zu verhindern. Es mag manches gegen ihn geschehen sein, wie eine herbe und starke Originalität fast immer die Opposition der Trägheit und Furchtsamkeit gegen sich wach ruft, aber es ist auch kein Zweifel, daß er an Verfolgungswahn, und was damit bei Künstlern meist identisch ist, an Größenwahn gelitten hat. Seine „Erinnerungen eines Dramatikers" bestehen fast nur aus maßlosen Ausfällen gegen seine Feinde, nicht litera-

rische Gegner, sondern Schwindler, Neider und Mißgünstige, die ihm das Brot wegnehmen, den Ruhm vorenthalten, und als ein Virtuos des Hasses ist er nicht müde geworden, alle, die ihn verwundet hatten, namentlich den einflußreichen Kritiker Sarcey und den Direktor des Théâtre Français Claretie in ihrer ganzen Plattheit und Gemeinheit zu züchtigen. Wenn er nach harter Arbeit in den Champs Elysées spazieren ging, war es seine Erholung, für die Gehaßten die grausamsten und verächtlichsten Bezeichnungen zu erfinden, und man merkt es seinen giftgetränkten unglaublich charakteristischen Attributen an, daß sie der letzte epigrammatische Ausdruck stundenlanger Verwünschungen gewesen sind, die er bei seinen Erholungsspaziergängen vor sich hingebrummt haben mag. Aber es blieb nicht bei diesen stillen Verwünschungen, die erst ziemlich spät gesammelt und gedruckt wurden, sein gefährlicher Witz wurde noch gefährlicher, noch blitzhafter und vernichtender in der Konversation, wenn andere ihn reizten, wenn er sich in Entgegnungen steigerte, und da er als Vorstandsmitglied der Genossenschaft der Dramatiker in allen Theatern freien Eintritt hatte, so war er in den Couloirs stets von aufmerksamen Hörern umgeben, die von einer Premiere als das wichtigste eins seiner giftstrotzenden Epigramme mitnahmen, um es zur Genugtuung ihrer Schadenfreude weiter zu verbreiten. So wurde er zu einer grotesken Figur, die zu einer lächerlichen geworden wäre, wenn man seine geniale Bosheit nicht ge-

fürchtet und seine rücksichtslose Aufrichtigkeit nicht geachtet hätte. Becque ließ sich nicht bemitleiden, wodurch er eine gewisse Würde behielt. Die Armut drückte ihn nicht, an die er gewöhnt war als an seine treueste Freundin; wenn seine Hoffnungen scheiterten, hatte er dafür das Vergnügen, die verständnislose Welt zu verachten, und da seine Enttäuschungen nie zu inneren Zweifeln wurden, so behielt er ein Gefühl der Überlegenheit, das ihn nie ganz unglücklich werden ließ.

Henri Becques Anfänge schienen durchaus nicht auf eine literarisch bedeutungsvolle Karriere hinzuweisen. Er begann mit einem Operntext nach Byrons „Sardanapal", der allen anderen Operntexten ähnlich sieht, und mit einem vieraktigen Schwank „L'Enfant prodigue" (Der verlorene Sohn), nach dem Rezept aller Schwänke angefertigt und ungewöhnlich nur durch eine bei einem Franzosen fast verblüffende Unzulänglichkeit der Technik. Sein erstes ernsthaftes Stück ließ ihn die Erfahrungen vorwegnehmen, die sich später bei jeder neuen Schöpfung wiederholen sollten. „Michel Pauper" war schon durch die einmütige Zurückweisung aller Pariser Theaterdirektoren bekannt und berüchtigt, als er es wenige Wochen vor dem Ausbruch des Krieges an der Porte St. Martin auf eigene Kosten spielen ließ. Acht Tage ging das Publikum hin, um sich über dieses Ungeheuer des seltsamen Becque auszulachen, und es ist auch ein fragwürdiges Monstrum, aus den widerstrebendsten Bestandteilen,

die nie zusammenkommen durften, roh zusammengehauen, zugleich brutal realistisch und sentimental deklamatorisch, zaghaft veraltet in der Technik, unverschämt originell in der inneren künstlerischen Absicht, an vielen Stellen langweilig und doch im ganzen ein höchst interessanter Mißgriff. Becque wollte, was auch später wieder, wenn auch nicht in solchem Umfang, versucht wurde, den engen Rahmen der französischen Dramatik sprengen, die sich auf die Salons beschränkt, er wollte einen großen Ausschnitt der modernen Gesellschaft mit mehreren ihrer übereinanderliegenden Schichten bloßlegen und mit ihrer Vergleichung und Auseinandersetzung eine Antwort auf die soziale Frage geben. Für diesen Zweck hat er allerdings mit den untauglichsten Mitteln gearbeitet, was sich aus einer kurzen Erzählung der Handlung sofort ergeben wird. Der Mann mit dem symbolischen Namen Michel Pauper ist der Plebejer, derb, wahrheitsliebend, rücksichtslos, ungehobelt, ein genialer Erfinder und auch unermüdlicher Arbeiter, wenn es ihm gerade paßt und er nicht mit der Flasche beschäftigt ist. Er liebt die Tochter eines adeligen Unternehmers, der sein Genie ausbeutet, er wird von ihr hochmütig zurückgewiesen, aber als der Vater infolge dunkler Geschäfte seinem Leben ein Ende gemacht hat, wird er nach allen Vorschriften des Melodramas oder des Familienromans zum edlen Wohltäter, der der Baronin und ihrer Tochter in feinfühliger Weise eine Existenz ermöglicht. Damit noch nicht genug, gründet er eine chemische Fabrik, sorgt

für das leibliche und geistige Wohl seiner Arbeiter, denen er ebenfalls das Saufen abgewöhnt, und wird so der ideale Unternehmer, der für seinen Betrieb die soziale Frage gelöst hat. Jetzt kann er sich mit größerem Glück um die Baronesse bewerben, der es unterdessen weniger gut gegangen ist, da sie von einem Vicomte vergewaltigt wurde, dem sie allerdings in ihrer Leidenschaft schon ziemlich weit entgegengekommen war. Diese beiden Handlungen wie die Menschen gingen bisher zusammenhanglos neben einander her, und erst im vierten Akte wird eine Art kritischer Revue der Klassen vorgenommen. Da ist der heiratsunlustige aristokratische Verführer, ein Schädling der Gesellschaft mit den gefährlichsten Instinkten alten Raubrittertums, ihn kontrastiert ein liberaler Adliger, der seine Vorrechte abgelegt hat, um sich der Wissenschaft zu widmen, auf diesen folgt Michel Pauper als der humane Arbeitgeber, und endlich eine Deputation von Arbeitern, die nüchtern, fleißig und glücklich geworden sind. Das Ganze ist ein schreiendes Durcheinander, weil Becque nicht die Kunst der Vorbereitung besitzt, weil diese verschiedenen Elemente nicht die geringste Ursache haben, plötzlich in demselben Akte zusammenzukommen. Fast noch merkwürdiger ist der fünfte Akt. Michel Pauper hat die Baronesse geheiratet und an seinem Hochzeitstage bietet er ihr in maßloser Verliebtheit das Kostbarste, was er hat, einen künstlichen Diamanten, dessen Herstellung ihm nach unendlichen Mühen gelungen ist. Dafür erfährt er die Geschichte

ihres Falles und er stürzt fort, um sich vor dem Blutdurst der wieder in ihm erwachten Bestie zu retten. Die Frau geht mit ihrem Verführer durch, und auf der Straße schreiten die beiden über den Körper eines Trunkenen, der einen Gassenhauer lallt. Es ist Michel Pauper, der wieder das wird, was er im Anfang gewesen ist. Damit hätte das Drama schließen können, aber Becque in seiner Vollständigkeitsmanie kann sich nicht genug tun, er zeigt uns noch den Wahnsinnigen und läßt ihn in einer Art Apotheose endigen. Als die Frau reuig zurückgekehrt, glaubt Michel in einer dunklen Erinnerung von Feindschaft, daß seine Erfindung bedroht sei; wütend zerschlägt er seine Apparate, und während er stirbt, leuchtet ein wunderbarer Schein auf von zerspringenden Diamanten, die keiner mehr nach ihm erfinden wird. In diesem wunderlichen Stück ist alles beisammen, Schauerromantik nach Dumas Père und Eugen Sue, soziale Rhetorik nach Georges Sand, das Lob bürgerlicher Tüchtigkeit nach Augier, tendenziöser Dialog nach Dumas Fils und die eigene Becquesche Brutalität, vor der sich das Publikum bekreuzte. Unter den Kritikern fand Barbey d'Aurévilly den richtigen Maßstab des Urteils, er stieß sich weder an der Brutalität der Tatsachen noch an der absoluten Mangelhaftigkeit der Technik als Eigenheiten eines Anfängers, sondern er warnte Becque vor der Deklamation, vor der langatmigen Tirade, mit der er in der Hitze selbst das Wort ergreift, anstatt seine Personen nach ihrem Charakter und dem

Zwang der Umstände sprechen zu lassen. Auch er hielt das Drama für ein Ungeheuer, das aber doch von wahrer Leidenschaft und fruchtbarer Zeugungskraft mehr Leben empfangen hatte als hundert flotte, höchst gelungene und höchst unpersönliche Stücke. Die Ehrlichkeit der Empfindung, das Vermögen eigener wenn auch grotesk eigenwilliger Gestaltung ist trotz den vielfach festgestellten Einflüssen unverkennbar, und einzelne Szenen haben eine explosive Kraft behalten, die heute noch in der Lektüre wirkt. Allerdings erkennt man bei diesem Ungeheuer auch jetzt noch nicht, wo ihm der Kopf steckt und was es in letzter Linie besagen will. Daß das Genie des Plebejers durch den Schnaps zugrunde geht, wenn ihm das Weib nicht zu Hilfe kommt, oder daß es durch das Weib zugrunde geht, wenn ihm der Schnaps zu Hilfe kommt? Wahrscheinlich hat Becque sagen wollen, daß die aufsteigende Klasse der Arbeiter an ihrer Roheit leidet, daß sie durch Vermischung mit den oberen Klassen, besonders mit den Frauen zu einer feineren Kultur erhoben werden kann, daß sie aber zugrunde geht, wenn sie mit ihrer Korruption in Berührung kommt. Aber klar ist es nicht, jedenfalls kein Resultat, das sich für uns aus der unmittelbaren dramatischen Wirkung ergibt.

Um das zweite von seinen wichtigen Stücken „Les Corbeaux“ (Die Raben) auf die Bühne zu bringen, hat Becque wiederum nicht weniger Mühe gebraucht, als um sie zu schreiben. Und als er sie endlich durch alle Fallen und Schlingen, die, wie er

meinte, ihnen die Gegner gelegt hatten, im Jahre 1882 auf das Théâtre français führte, begegnete er wieder einem völligen Mißerfolg, an dem nun der Direktor, die Schauspieler und die Kritiker, „diese drei Geißeln des Theaters", nach seiner Bezeichnung schuld sein sollten. „Die Raben" wurden schon vor der Aufführung als ein Musterstück des konsequenten Naturalismus angepriesen, in dieser Eigenschaft auch ins Deutsche zur Zeit der „Freien Bühne" übertragen, und es half ihrem Verfasser nichts, daß er sich gegen die Gemeinschaft mit dieser Schule auf das bestimmteste verwahrte. Aber in Wahrheit war er ihr unfreiwilliges Mitglied. Als Theoretiker war er der Ansicht, daß das Theater nicht mit der exakten Milieuschilderung aufhört, daß jedes Stück einen sozialen Gedanken, eine ethische Idee haben muß, nur daß er als Künstler nicht davon zu überzeugen vermochte, so daß er als grausam verschrien wurde, wenn er sein Herz hingegeben zu haben glaubte.

In den „Raben" erzählt er das Unglück einer Familie, die, ihres Oberhauptes beraubt, in die Hände von habsüchtigen Freunden und betrügerischen Gesetzesauslegern fällt, und er hat mit den unschuldigen Opfern Mitleid; er will die Gewissen aufrütteln, indem er die Unschuld in ihrem ohnmächtigen Widerstande gegen die von mangelhaften Gesetzen sanktionierte List und Gewalt zeigt, aber er hat kein Mitleid mit dem Publikum, das fünf Akte hindurch den monotonen Zug aller Leiden und Qualen mit ansehen muß und sich schließlich gelang-

weilt und erbittert gegen den Verfasser selbst wendet. Sein Talent steht außer allem Zweifel in diesem Stück, in dem sich Züge feinster Beobachtung drängen, um ein sehr treues Abbild des Lebens der Bourgeoisie zu ergeben, aber da er sich von den Details nicht losmachen kann, da er, Strich neben Strich setzend, nicht imstande ist, dem Ganzen durch die Künste der Verkürzung und Steigerung eine gefällige Figur zu geben, so wird auch der Vorzug schließlich zu einer Art Belästigung und Beunruhigung. Fast willenlos wird er von seiner Phantasie in einer einzigen Richtung fortgezogen; wichtiges und unwichtiges erledigt er mit der gleichen langsamen Umständlichkeit, und wenn sein „Michel Pauper" einem Ungeheuer glich, dem der Kopf fehlt, so scheint dieses Stück ein besser gebildeter, aber noch sehr träger Körper, der sich nicht fortbewegen kann, weil ihm die Füße fehlen.

Mit sehr reizvoller Anschaulichkeit wird im ersten Akte die Familie des reichen Fabrikanten Vigneron dargestellt, der im Begriff ist, die Verlobung einer Tochter durch ein Diner zu feiern, die etwas grobe, aber innerlich zärtliche Gemütlichkeit des Vaters, voller Nachsicht für den Leichtsinn eines Sohnes, die treue Sorgsamkeit der Frau, die respektvolle Liebe von drei Töchtern, die in ihren Neigungen und Anlagen sehr gut kontrastiert werden, die harmonische Gemeinsamkeit der Interessen, der Erinnerungen und Gewohnheiten, die diese verschiedenen Menschen zu einem einheitlichen Wesen macht. Diese Familie

verliert den Vater durch einen plötzlichen Tod, und es wird nun vier Akte hindurch mit ungeheurer Breite das Thema von den Raben ausgesponnen, die sich auf die Verwaisten und Verlassenen stürzen. Es sind die Freunde des Verstorbenen, sein Kompagnon, sein Baumeister und sein Advokat. Nach der Entfernung des Sohnes, der zu den Soldaten geschickt wird, benutzen sie die Geschäftsunkenntnis der Frauen, um ihnen zu beweisen, daß Papa Vigneron so gut wie nichts hinterlassen hat, und sie plündern die Trauernden so gründlich aus, daß ihnen von der großen Erbschaft ein kleines Kapital, gerade genug zur notdürftigsten Erhaltung ihrer Existenz übrig bleibt. Diese drei Männer sind ausgemachte Schurken, so daß man sich wundern muß, wie der kreuzbrave Papa Vigneron sie zu Freunden haben konnte, und sie treiben ein so offenes Spiel, daß selbst die unerfahrenen Frauen es durchschauen müßten.

Becque, der eine ähnliche Katastrophe in seiner eigenen Familie erlebt hat, setzt in seiner monotonen Wut fortwährend Schwarz gegen Weiß, ohne eine Nuance, ohne eine Ausnahme, mit Vernachlässigung selbst aller der Verbindlichkeiten, ohne die ein gesellschaftlicher Verkehr nicht existieren kann; denn alle diese Lumpen sind so brutal wie Tartuffe erst nach seiner Entlarvung. In diesem traurigen Stück ist es fast komisch zu sehen, mit welcher grimmigen Konsequenz Becque seine Lektion erteilt und wie er jedem Mitglied der Familie seine Portion Unglück zuweist, damit jedes zum erschütternden Exempel

wird. Das Verlöbnis der einen Tochter wird von der Schwiegermutter, einer echten Theaterbösewichtin, mit kalter Grausamkeit gelöst, und das Mädchen wird darüber wahnsinnig, weil es sich mit dem Bräutigam weiter als üblich eingelassen hat, ein Fall, der in diesem reinlichen, wohlbehüteten Familienkreis so gut wie ausgeschlossen scheint. Die andere Tochter hatte ein hübsches musikalisches Talent, so lange sie Geld hatte, jetzt muß sie auf brutalste Weise erfahren, daß ihr sehr geringes Talent nur in Betracht kommen würde, wenn sie aufhören wollte, anständig zu sein. Die dritte endlich erleidet das Schlimmste, weil sie das Unglück hat, die Neigung des allergefährlichsten der Raben auf sich zu ziehen, und sie opfert sich für die Familie durch die Heirat mit dem höchst abstoßenden alten Geizhals. Da gibt es wenigstens eine mit grimmigem Humor getränkte Schlußszene, wenn der schlimmste Ausbeuter die anderen zur Tür hinauswirft und obendrein den Dank der Familie in Anspruch nimmt. Jedenfalls wäre das ganze Drama nicht möglich gewesen, wenn Papa Vigneron, der doch ein sorgfältiger Familienvater war, ein Testament hinterlassen, oder wenn die Witwe einen anderen Advokaten genommen hätte. Ihr Verhalten ist psychologisch höchst anfechtbar, weil eine Frau, die ihren Mann lieb gehabt hat, jeden Menschen, der den Versicherungen des Toten widerspricht, für einen Schwindler halten wird. Je geschäftsunkundiger sie ist, desto mehr wird das Vertrauen auf ihn ihre einzige Überzeugung

sein. Der Naturalismus dieses Dramas ist eben nur scheinbar, die Beobachtung nur zutreffend, so lange die Familie in ihrem Idyll des Friedens und der Behaglichkeit verharrt. Nach der Katastrophe versteifen sich die einzelnen Figuren so sehr auf ihre Hauptzüge, stellen so automatisch eine einzige Gebärde der Unschuld oder der Gemeinheit, der Güte oder der Habsucht dar, daß man sich in die alte Charakterkomödie zurückversetzt glaubt, zu den Harpagon und Georges Dandin, wenn man sich eine Molièresche Welt ohne ihre menschliche Tiefe, von ihrem Witze entblößt und aus ihrer springenden Munterkeit zur temperamentlosen Unbeweglichkeit versteinert denken kann.

Als im Jahre 1885 Becques Lustspiel „La Parisienne“ aufgeführt wurde, hatte er dennoch die Ehre, durch einen so feinsinnigen Kritiker wie Jules Lemaître als rechtmäßiger Sohn Molières gepriesen zu werden. Auch dieses sein bekanntestes Stück fand bei seinem ersten Erscheinen keinen Erfolg, ebenso wenig bei seiner Verpflanzung auf das Théâtre Français, aber es wurde später von Madame Réjane, die es auch in Deutschland spielte, und zuletzt von Antoine kurz vor dem Tode des Dichters aufgenommen, um sich allmählich im Repertoire zu befestigen. Auch diese späte Anerkennung konnte den galligen Becque nicht befriedigen; er hatte sein Herz den unglücklichen „Corbeaux“ geschenkt und behauptete, die „Parisienne“ nur geschrieben zu haben, um zu zeigen, daß er ebenso viel Witz habe

wie andere geistreiche Leute, was bei ihm ungefähr so viel wie Dummköpfe bedeutete. Man darf dieser Behauptung nicht ganz trauen, besonders da man weiß, daß auch dieses Werk auf einem Erlebnis beruht, daß er sich selbst in ihm als lächerlichen Liebhaber gezüchtigt hat, so wie Molière in der „Ecole des Femmes“ ein trübes Lied von eigenem Leiden gesungen hat. In Becques Komödie ist ein dumpfer Haß gegen die Frauen, eine höhnische Verachtung der schwachen Männer, die ihnen mißtrauen, ohne sich befreien zu können, eine freundliche Verachtung der dummen Männer, die ihnen glauben und darum nie enttäuscht werden. Unmittelbar nach dem Tode Becques veröffentlichte Henri Bauer in einer Pariser Zeitung ein nachgelassenes Sonett, das als Motto über diesem Drama stehen könnte. Es ist das einzige, das er nach unendlichem Feilen überhaupt fertig gebracht hat, dafür ist es vollkommen geworden, eine bittere von langer Pein und Selbstverachtung erfüllte Klage, die sich zu einer kalten Abrechnung zwingt und zu einer stahlharten Form von vierzehn pfeilspitzen Versen aufrichtet.

Je n'ai rien qui me la rappelle:
Pas de portrait, pas de cheveux;
Je n'ai pas une lettre d'elle;
Nous nous détestions tous les deux.

J'étais brutal et langoureux,
Elle était ardente et cruelle:
Amour d'un homme malheureux
Pour une maîtresse infidèle.

Un jour nous nous sommes quittés;
Après tant de félicités
Tant de baisers et tant de larmes,

Comme deux ennemis rompus
Que leur haine ne soutient plus
Et qui laissent tomber les armes.

Becques Komödie ist weniger dramatisch als dieses Gedicht, es schildert die Misere solcher Leidenschaft, ohne daß die schmachvollen Ketten gebrochen werden, und wenn der letzte Akt zu Ende ist, könnte es mit dem ersten wieder anfangen. Dieser Mangel eines sogenannten befriedigenden Schlusses konnte den Bühnenerfolg verzögern, ohne die literarische Schätzung der „Parisienne“ zu beeinträchtigen, die mit Recht als ein Meisterwerk gilt und allein Becques Namen in einem hohen Ansehen halten wird, wenn seine anderen Sachen vergessen sein sollten. Sie ist jedenfalls neben Courtelines „Boubouroche“ die höchste Leistung der sogenannten Comédie rosse, deren Eigenart nicht leicht zu definieren ist.

Die Franzosen haben das Wort rosse als Bezeichnung für schlechtes Pferd aus dem Spanischen übernommen, in welchem Sinne es schon bei Boileau und Scarron vorkommt. Später wurde es auf boshafte, widersetzige Frauen übertragen, und es scheint, daß es in dieser Bedeutung aus den Ställen und Gesindestuben allmählich in die Salons aufgerückt ist. Die Rosserie bezeichnet heute einen bestimmten geistigen und sittlichen Zustand, der vielen literarischen Produkten der letzten Epoche zugrunde liegt,

nämlich die Herrschaft der Unmoral, die mit einer gewissen Gleichgültigkeit akzeptiert wird, die Aufhebung der Gegensätze Gut und Böse, so daß die Lasterhaftigkeit wie etwas Selbstverständliches und Selbstberechtigtes mit naiver Ungeniertheit zu bestehen scheint. Die Figuren dieser Littérature rosse leben in einem Sumpfe und tun so, als ob dieser Sumpf die ganze Welt sei. Daher verträgt diese Gattung keine direkte Satire, keine moralische Empörung, die ein anderes sittliches Urteil als das ihrer Geschöpfe voraussetzt. Das Pariser Publikum, das nach immer stärkeren Würzen verlangte, hat sie gern empfangen, namentlich von seinen Lieblingen Donnay und Lavedan, von denen der eine ihr einen sentimental elegischen Unterton, der andere eine clownhafte verdrehte Physiognomie zu geben wußte. Wie immer ist Becque mit seiner beharrlichen Logik noch gründlicher vorgegangen, er hat die kleinen Verständigungen mit dem Publikum durchaus verschmäht, er hat ihr die kitzelnde Pikanterie genommen und alle die funkelnden Spitzen abgebrochen, so daß sich in diesem äußerst spröden, geschlossenen Kunstwerk keine Stelle aufweisen läßt, in der er sich als Moralist und Satiriker direkt an die Zuschauer wendet. Man findet auch keinen einzelnen Witz, kein Wortspiel, das plötzliches Gelächter erwecken soll, aber die Figuren schwimmen fortwährend in Komik, weil sie ganz natürlich und unbewußt mit moralischen Begriffen arbeiten, die ihren unmoralischen Handlungen ins Gesicht schlagen. Gleich der erste

Akt gibt ein Beispiel vollendeter Rosserie. Eifersuchtsszene zwischen Mann und Frau: sie hat etwas zu verbergen, macht sich über den eifersüchtigen Tölpel lustig, beschwichtigt ihn, um ihn noch mehr zu reizen, er beschwört sie im Namen der Sittlichkeit, im Namen ihrer Frauenwürde, die Treue nicht zu verletzen. Da kommt ein dritter und mit dem warnenden „Voilà mon mari!“ ist die Szene abgeschnitten.

Clotilde will beide, den Mann und den Liebhaber, glücklich machen und sieht darauf, daß sie gute Freundschaft halten. Dieses Verhältnis zu dreien ist der behagliche, durch die Gewohnheit legitimierte Ehebruch, der sich fast selbst respektiert. Indessen behält sie sich für notwendige Fälle eine gewisse Aktionsfreiheit vor und sie betrügt ihren ersten Liebhaber mit einem zweiten, durch dessen Mutter, eine dunkle aber einflußreiche Ehrenfrau, sie eine Beförderung für ihren Mann erwirkt. Der durchgehende innere Witz der Situation besteht darin, daß der nichts ahnende glückliche Mann die Vorteile ihrer außerehelichen Bemühungen gelassen einstreicht, während der Liebhaber alle Qualen der Eifersucht und damit alle Lächerlichkeit, die sonst dem Gatten zukam, auf sich nehmen muß. Ja, er hat ihr sogar Moral zu predigen, und er tut es mit Überzeugung. Das ist die verkehrte Welt, aber diese Verkehrung ergibt sich aus einer sicheren Psychologie. Der Mann mit seiner höchst glücklichen Veranlagung wird ihr immer trauen, der Liebhaber nie, weil er ihr von

vornherein nicht verzeihen kann, daß sie seinen besten Freund, allerdings mit ihm, betrogen hat. Die beiden rechten miteinander so ernst und eindringlich, als ob sie die heiligsten Pflichten zu verteidigen hätten, und die ihnen inwohnende Komik erzeugt sich immer aufs neue, weil ihre Unsittlichkeit fortwährend sittliche Anforderungen stellen muß, wie auch eine Diebsbande ohne innere Gesetzgebung und kollegiale Ehrlichkeit nicht auskommen kann. In dieser Komödie, die so gleichmütig aussieht, ist die wilde Bosheit, die man sonst nur an Becques privater Persönlichkeit kannte, aus ihr spricht die Rachsucht eines Verratenen und Betrogenen, der sich selbst züchtigt wegen seiner Feigheit und Schwäche, um dann das Weib zu züchtigen und ihm alles Glänzende und Liebliche zu nehmen, bis die nackte Gemeinheit dasteht. Es war deshalb eine grobe Ungerechtigkeit, daß Becque seine Clotilde „Die Pariserin" nannte, als ob sie diesen Typus repräsentierte. Sie hat von der Pariserin den hellen Verstand, die Gewandtheit, die praktische Umsicht, aber es fehlt ihr an aller Herzlichkeit und Liebenswürdigkeit, sogar an der Grazie, und wenn diese Frau nur eine kalte, stets berechnende Egoistin sein soll, ist nicht einzusehen, warum sie sich mit einem Liebhaber beschwert, von dem sie nichts als Quälereien zu erwarten hat. Becque hat sich da von seinem methodischen Haß bis zu psychologischen Unmöglichkeiten hinreißen lassen, dafür ist der Liebhaber, der immer zweifelt, um seine Zweifel dann feige zu beschwich-

tigen, eine Figur von unanfechtbarer Wahrheit; aus seinem würdelosen Elend steigt eine Klage, die der komischen Erscheinung des Stückes einen Grund von Melancholie gibt, um so ergreifender, als sie unausgesprochen bleibt. Die „Parisienne“ ist ein grausames Werk in ihrer harten Abgeschlossenheit und Unerbittlichkeit, aber doch menschlich, weil man fühlt, daß sie aus einer grausam verwundeten Seele kommt, aus einem traurigen Gemüt, das sich nach einer reinlicheren Welt sehnt.

Und hier kommen wir wieder auf die Eigenheit Becques zurück, die ihn dem Publikum, das amüsiert sein will, so unnahbar und unsympathisch gemacht hat. Obgleich in Paris geboren, ist er niemals Pariser geworden. Seine ehrlich schroffe, mehr der Sache als der Form zugewandte, vielleicht etwas puritanische Natur verstand sich nicht auf zwei Dinge, die dort für den Theatererfolg ziemlich unerläßlich sind, auf Pikanterie und Eleganz. Andere Satiriker gestehen recht unversteckt die Sympathie, die sie für die Opfer ihrer Angriffe haben; ihre Moral geben sie gern preis, aber sie freuen sich an den Farben der Verwesung, an dem bunten Schillern des fauligen Sumpfes, und sie feiern die einzige Stadt, in der das Laster so amüsant und die Torheit so fruchtbar ist. Sie könnten ohne die Welt, die sie zu züchtigen vorgeben, nicht leben und sie weiden sich an ihrer Eleganz, an der weichen Verbindlichkeit ihrer Formen, an ihrer närrischen, bald übermütigen, bald wehmütigen Laune, die sich gegen das

melancholische Alter, gegen Müdigkeit und Überdruß mit immer neuen Spielen des Witzes und der Phantasie wehrt.

Becque hat nicht zu den durch diesen Glanz Verführten gehört, er hatte vielleicht nicht genug Sinnlichkeit, um sich bezaubern zu lassen, oder der Sohn einer kleinbürgerlichen Familie behielt zuviel moralischen Unwillen, jedenfalls fehlt es ihm an der Sympathie für den Formenschatz einer alten überfeinerten Kultur, und an ursprünglichem Talent allen gleichzeitigen Dramatikern überlegen, ist er vielleicht der einzige gewesen, dem es nicht gelang, die ewig reizvollen Seiten des Pariser Lebens, die feine Durchtriebenheit, die anmutige Ausbildung aller gesellschaftlichen Beziehungen zu einem künstlerischen Ausdruck zu bringen. Wenn er als rücksichtsloser Neuerer, als starrköpfiger Revolutionär aufzutreten schien, so lag es vielleicht daran, daß er verspätet auf eine Welt kam, von der er abgestoßen wurde, daß er noch keine Organe hatte, um das, was sie an Rausch und Verführung gewährt, schmecken zu können.

So sprach er auch anders als seine Zeitgenossen. Sein Stil ist von einer altfränkischen Reinheit, die allen Sprachneuerungen, allen modernen Kaprizen und Eigenwilligkeiten fremd ist, so sehr in den Überlieferungen und Beschränkungen der alten sobreté latine gehalten, daß er über die Grammatik und das Lexikon des 18. Jahrhunderts kaum hinausgeht. Seine „Corbeaux“ erinnern in ihrem Sprachcharakter eher an Diderot und seine „Parisienne“ eher an

Molière als an irgend einen seiner Zeitgenossen. Becque hat von der Welt, die ihn umgab, nicht viel empfangen, er kann deshalb auch nur für oberflächliche Betrachtung als Beobachter und rücksichtsloser Abschreiber der Wirklichkeit gelten.

Es wäre gewagt, die frühe Sterilität, die sich bei ihm einstellte, aus dem Mangel eines sympathischen Verhältnisses zu seiner Zeit, aus dem Mangel fortwährenden Erlebens und unausgesetzter Befruchtung zu erklären. Tatsache ist jedenfalls, daß ihm nach der „Pariserin" kein größerer Wurf mehr gelungen ist, und daß er sich wie auch schon vorher auf sehr unbeträchtliche Kleinigkeiten beschränkte, die viele andere besser gemacht hätten. Ihm fehlte wie unserem unglücklichen Dichter Otto Ludwig die Fähigkeit abzuschließen; die Geschöpfe seiner Phantasie flohen vor ihm her, ohne daß sein Wille noch imstande gewesen wäre, ihnen Halt zu gebieten. In den letzten Lebensjahren galt seine unausgesetzte Anstrengung einer großen Komödie „Polichinelles", die er mit vorausgenommenem Siegesbewußtsein als das Werk aller Werke verkündete, aber man wußte, daß er damit nie fertig werden würde, daß er stets neue Figuren schuf, stets neue Szenen erfand, daß er fortwährend ändernd, verbessernd, streichend, vermehrend allen auftauchenden Möglichkeiten nachjagte, ohne für das Chaos von Entwürfen eine endgültige einschränkende und erhaltende Form aufzurichten. Aber er hat sich und anderen dieses tragische Unvermögen nie eingestanden und wohl auch in

Wahrheit nie ganz verzweifelt, weil er die glückliche Fähigkeit hatte, dieses Versagen auf Rechnung seiner Gegner zu bringen. Ihre vereinte Bosheit hätte ihn aus der richtigen Bahn gebracht, die er mit den „Raben" eingeschlagen, so daß er ihnen die „Pariserin" als erwünschtes Futter vorwarf. Mit den „Polichinelles" wollte er sie aufs Haupt schlagen, die Widerstrebendsten überzeugen, seine Überlegenheit für alle Zeiten feststellen. In diese Vorstellung des künftigen Triumphes hatte er sich so eingelebt, daß er gar nicht mehr bemerkte, wie wenig zu ihrer Verwirklichung geschah. Unentmutigt von der Fruchtlosigkeit der Versuche, immer wieder von neuem anfangend, hat er die günstige Stunde erwartet, die ihm endlich die Vollendung bringen sollte, und sie ist ihm gekommen, die ihm das Bessere, die Ruhe brachte.

Paul Hervieu

Im Frühling des Jahres 1899 starb Eduard Pailleron, der Verfasser der „Welt, in der man sich langweilt", nachdem er schon lange zu den Toten gehört hatte. Erst sein Ende und der Streit, der um den erledigten Sessel in der Akademie entbrannte, machten wieder von ihm reden. Einige gutmütig ironische Nekrologe wurden ihm gespendet. Der glückliche Pailleron war sehr unglücklich gewesen. Das durfte man ihm erst nach seinem Tode sagen; denn er war sehr beliebt und hatte viele aufrichtige Freunde. Der Sprößling einer angesehenen Pariser Familie, hübsch, elegant, reich, war er schon früh mit einigen dramatischen Kleinigkeiten hervorgetreten, die nicht ganz selbständig waren, die aber doch zu den schönsten Hoffnungen berechtigten. Er gehörte zu den Menschen, denen niemand Schwierigkeiten machen will, denen man von vornherein einen großen literarischen Kredit gibt. Ein einziges Mal mit seinem bekanntesten Werke hat er diese Erwartungen erfüllt, er errang einen der unbestrittensten, breitesten Bühnenerfolge der letzten Jahrzehnte. Dann ging es bergab; er versuchte fortwährend sich selbst wieder gleichzukommen, und da ihm kein gewichtigeres

Werk mehr gelang, so endete er, wie er angefangen hatte, mit einigen hübschen Kleinigkeiten, die das **Théâtre Français** als gefällige Lückenbüßer in sein Repertoire zuweilen einschiebt. Seine persönliche Stellung blieb unangetastet. Man aß sehr gut bei diesem **gentilhomme de lettres**, wie man ihn mit ironischer Hochachtung nannte, und wer in die Akademie aufgenommn sein wollte, mußte, der Legende nach, bei ihm diniert haben, der, ohne sich auszuzeichnen, immer noch Auszeichnungen zu verleihen imstande war.

Zu Pailleron Nachfolger wurde Paul Hervieu gewählt. Dieser hatte ihn mit dem feierlichen **discours de réception** offiziell und definitiv zu begraben, und da er so ehrlich sein wollte, wie man es bei solchen Gelegenheiten nicht sein darf, wagte er es, durch einen lehrreichen Vergleich zwischen seiner und des Vorgängers Laufbahn zu zeigen, wie man es zu machen hat, und wie man es nicht zu machen hat. Auch Hervieu stammt aus einer reichen, angesehenen Pariser Familie, er war früher Diplomat und hat den Staatsdienst aufgegeben, um sich ganz der Schriftstellerei zu widmen. Er ist der anglisierte Franzose, ein Typus, den schon Balzac in einem seiner Romane vorausgesehen hat. Dieser unkorrekteste aller französischen Schriftsteller fürchtete auch für Frankreich die Ankunft der Korrektheit, nach englischem Muster in ihren schwarzen Frack wie in einen Sarg eingeschlossen, auf dem jetzt allerdings eine Gardenia blüht. Zu diesen Korrekten, die nur als

hommes du monde gelten wollen, die es vermeiden, durch irgend etwas, sei es durch eine besondere Physiognomie aufzufallen, gehört Paul Hervieu. So hat ihn auch Henri de Régnier, der ausgezeichnete Lyriker, vor einigen Jahren geschildert: Viele glauben ihn zu kennen, weil sie ihn in Gesellschaft getroffen haben. Die Gelegenheit dazu fehlt nicht; denn Herr Hervieu ist sehr „répandu“, aber er teilt sich nicht mit. Man durchdringt ihn nicht. Er ist ein Mann von korrekter, reservierter Erscheinung und von nüchterner, diskreter Höflichkeit. Sehr Herr seiner selbst, spricht er nur gelegentlich, immer fein und ironisch, immer in der Abwehr begriffen. Er ist berühmt und trägt doch nicht das Risiko, populär zu sein. Ohne zu denen zu gehören, die man liest, ohne von ihnen zu sprechen, wird er nie zu denen gehören, von denen man spricht, ohne sie zu lesen, kein Schriftsteller irgend eines Cénacle und ganz gewiß kein Romanschreiber, der der Mode gehört.

Da wir wissen, was Hervieu alles nicht ist, wollen wir sehen, was er ist. Uns Deutsche muß er seltsam interessieren, als eine Erscheinung, die auch in Frankreich selten, die aber auch nur in Frankreich möglich ist. Wir sind der Meinung, daß ein Autor mit oder ohne Talent geboren ist, und wir sind nach unseren Erfahrungen auch berechtigt, uns mit dieser einfachen Feststellung zu begnügen. Denn wenn wir es namentlich in den letzten Jahrzehnten oft erlebt haben, daß offenbar starke, saftige Talente so schnell herunterkommen, daß wir jede neue Schöpfung mehr

mit Angst um sie als mit Hoffnung erwarten, so haben wir wohl fast noch nie beobachtet, daß jemand in langsamer Arbeit seine literarische Persönlichkeit ausbildet, nachdem er fast untrügliche Zeichen der Talentlosigkeit von sich gegeben hat. Daß einer sich durchschreibt, wie der alte Fontane, daß dieser mit zunehmendem Alter immer reifer und reicher wurde, bildet bei uns eine ganz einzige Ausnahme, die wir vielleicht in letzter Linie durch seine französische Abstammung begründen müssen. — Paul Hervieu hat sich sein Talent erworben, mit kleinen Schritten vorwärts gehend, ist er allmählich zu einer selbständigen literarischen Persönlichkeit geworden. Man sieht aus seinem Werke genau, wie er geeignete Stoffe, wie er einen eigenen Stil sucht, und wie er schließlich beides findet. Ohne Temperament, ohne Naivetät, ohne alle interessante Jugendlichkeit, hat er es verstanden, gerade seiner Temperamentlosigkeit, seiner Intelligenz, seiner ruhigen weltmännischen Korrektheit eine literarische Prägung zu geben. Und das ist eine höchst respektable Leistung. Er wird nie wie Pailleron eine Position stürmen, die er nachher nicht zu halten vermag, er wird nie enttäuschen, weil er nie überrascht hat. Sein Ansehen ist in der Schätzung der Kenner, der Reifen solide begründet, die die stete Arbeit eines ungemein gescheiten Mannes zu würdigen wissen, eines Mannes, der vielleicht nicht als Talent geboren war, der aber die Geduld hatte, es zu werden.

Seine Anfänge sind mehr als unscheinbar. Mit

seinem Erstlingswerke „Diogène le Chien“ lehnt er sich an die Satire des 18. Jahrhunderts, in der „Bêtise Parisienne“, einer Reihe von Essais, und in den beiden Skizzen „Deux Plaisanteries“ züchtigt er die Dummheit nach Flaubert, während in den Nachtstücken und Schauergeschichten „Les Yeux verts et les Yeux bleus“ Einflüsse von Maupassant und Barbey d'Aurévilly unverkennbar sind. Im „L'Inconnu“ hat er das Leben eines Wahnsinnigen mit quälender Genauigkeit beschrieben. Einige phantastische Bilder erinnern an Edgar Allan Poe, einige Züge experimentierender Beobachtung an Stendhal, mit dem ihn überhaupt eine gewisse Geistesverwandtschaft verbindet. Alle diese Essais, Skizzen, Novellen, Romane sind heute trockene Studienblätter ohne Farben, ohne Leben, ohne Üppigkeit der Erfindung.

Man sagt, daß Hervieu den Sueton liebt, daß er seinen Lakonismus bewundert, dem auch das Unerwartete, Ungeheure keine Erregung abringt. Wenn er Geschichten von Wahnsinnigen schreibt, die in blutigen Katastrophen endigen, so merkt man wohl, daß er selbst sich nie mit Gespenstern herumgeschlagen hat, daß er nur als Anfänger einen ungewöhnlichen Stoff sucht. Wenn er anderseits die Dummheit und Banalität der Bourgeoisie, die Eitelkeit und Korruptheit der Aristokratie analysiert, so geschieht das mit außerordentlichem Scharfsinn, er kompromittiert seine Mitmenschen durch die Bloßlegung ihrer parties honteuses, aber es fehlt ihm die gute Laune, die Bonhommie der Erkenntlichkeit, die auch scharfe

Satiriker für ihre Opfer zu haben pflegen. Und ihm fehlt die Verbindlichkeit gegen den Leser. Er scheint zu stolz, um ihm gefallen zu wollen, er macht seine zahlreichen, boshaften Bemerkungen mehr für sich als für ihn. Auf zwei Dinge, die mondäne Schriftsteller, wie Bourget, Prévost besonders pflegen, hat er in seiner Reserviertheit vollständig verzichtet, auf die offene Pikanterie und die geheime Sentimentalität. Und er vermeidet ihre Art der Eleganz.

Paul Hervieu ist kein Snob, er teilt durchaus nicht die geheime Bewunderung für die vornehme Welt, wahrscheinlich, weil er ihr Pair ist, und weil ihre Formen ihm selbstverständlich sind. Ja, er versucht nicht einmal, seine Menschen sympathisch zu machen, für sie Interesse oder Mitleid zu erwecken, er experimentiert mit ihnen, ruhig, scharf zusehend wie ein Chemiker mit irgend einem toten Stoff. Er borgt ihnen auch nicht von seinem Geiste, wie es Donnay oder Lavedan tun, bei denen selbst die Dummköpfe witzig sind.. Kurz er behandelt seine eigenen Figuren sehr kalt, ohne väterliche Liebe, wie er auch zu dem Leser kein freundliches Verhältnis sucht. Diese korrekte Kunst könnte man mit der Marke „Extra dry“ bezeichnen. Durchgängig ist an ihr das Bestreben, eine originelle, noch nicht ausgetretene Form zu entwickeln, eben weil es dem intelligenten Autor an schöpferischer Originalität fehlt. So sucht er in „L'Armature“, einem Roman, der die Macht des Geldes schildert, der hergebrachten Art

der breit fließenden Erzählung zu entgehen, indem er sie in neun Bilder einteilt, die fast für sich bestehen könnten. Jedes Bild ist ein kleiner Roman, ein Tag aus dem Leben einer seiner Figuren, durch die vom Gelde geschaffenen Beziehungen zusammenhängend, so daß diese Porträts sich sehr glücklich um einen Mittelpunkt gruppieren. Hier ist sein Stil schon sicherer, seine Darstellung farbiger, bewegter und an einer Stelle selbst wärmer. So ist die Figur einer Frau, die sich dem Geliebten versagt, weil sie den Besitz ihrer Person nicht teilen kann, durchaus nicht ohne rührende Schönheit. Aber der Autor geht weiter, er gibt ihr nicht mehr Raum als den andern, die wir kalt und unausstehlich finden.

In seinem bekanntesten Werke „Peints par eux-mêmes“ gelang es ihm wieder, die übliche Art breiter Sittenschilderung durch eine ungemein geschickte Anwendung des Briefromans zu ersetzen. Auf einem aristokratischen Schlosse ist eine sehr gemischte, sehr ungleichartige Gesellschaft versammelt, die doch äußerlich durch die Anerkennung derselben Konvention zu einer gewissen Gleichheit uniformiert ist. Je mehr diese Leute im geheimen gegen die öffentlich vertretenen Prinzipien sündigen, umsomehr sind sie bestrebt, die Macht der Vorurteile aufrecht zu erhalten. Jeden der Briefschreiber lernen wir von seiner offiziellen und von seiner geheimen menschlichen Seite kennen, nicht daß Hervieu dem einzelnen in naturalistischer Art seine besondere Sprache gibt, aber doch so, daß sich innerhalb dieses ruhigen, gefeilten Stiles die individuellen

Unterschiede in sehr feinen Schattierungen abheben. In diesen Briefen steckt etwas von der hellen psychologischen Kunst, von der satten Weltkenntnis des achtzehnten Jahrhunderts. Und aus diesen Frivolitäten, aus diesen Schwächen und Niedrigkeiten, die sich gegenseitig aufzuheben scheinen, ersteht die Tragödie der Madame de Trémoeur, scharf skizziert, mit epigrammatischer Wucht. Sie besonders hat einen Zug des achtzehnten Jahrhunderts, der einem Abbé Prévost nicht fremd sein dürfte, den aber die elegante Sentimentalität eines Bourget sicher vermieden hätte. Der Geliebte dieser Dame erschießt sich, nicht wegen seiner unglücklichen Leidenschaft, deren kompromittierende Folgen glücklich beseitigt sind, sondern weil er sich ruiniert und falsch gespielt hat. Das vollzieht sich in den vorgeschriebenen Formen, die auch die beiden immer respektiert haben. „Ja, wir haben uns ohne Vorurteil geliebt, ohne Gewissensbisse, mit einer wilden Leidenschaft für einander. Allein wir haben uns immer zu dem Gedanken verstanden, daß die Konventionen der Gesellschaft uns in ihren Schranken hielten. Diesen Abend trifft es mich, daran zu sterben, in diesem Käfig, den letzten großen Blick zu dir gerichtet . . . Und du siehst meinem Beginnen zu, ohne etwas zu versuchen, ohne etwas zu sagen, ohne nur zu verstehen zu scheinen, wie eine Löwin." Die geistvolle Sittenschilderung brachte Hervieu einen großen Erfolg, wohl weil er hier mondäner, eleganter auftrat, weil er sich weicher, mitfühlender, mitteilsamer zeigte. Sehr bezeichnend für ihn war das

nächste Buch, das er nicht schrieb. Einmal in Mode gekommen, hätte er den Erfolg mit einer Art „Nouvelles Lettres de Femmes“ ausnützen können, was er verschmähte. In geduldiger, langsamer Arbeit hatte er seinen Stil ausgebildet, er hatte seiner Intelligenz eine literarische Physiognomie gegeben und er galt als Talent. Sofort wandte er sich anderen Aufgaben zu.

Das Drama lockte ihn, und er gewann diese widerspenstigste aller Kunstformen mit wenigen Schlägen, in viel kürzerer Zeit als er um den Roman gedient hatte. Als Vertreter der Comédie nouvelle ist er in die Akademie gewählt worden, allerdings ist an dieser Gattung längst nichts Neues mehr, oder wie ein Kritiker gesagt hat: „la comédie nouvelle c'est la comédie.“ Die Bewegung des Théâtre libre hat in Frankreich keine tiefen Spuren hinterlassen, der Naturalismus hat das Leben der Bühne kaum befruchtet. Gerade in den letzten Jahren hat eine Art nationalistischer Reaktion gegen die Einwirkungen des literarischen Kosmopolitismus stattgefunden. Man beginnt zur Tradition zurückzukehren, und es hat sich, wie es in diesem konservativen Lande nach jeder Revolution geschah, im Grunde nicht viel verändert. Der Naturalismus wollte den so engen Rahmen der Bühne erweitern, wollte auch die Provinz, die Landschaften mit ihren primitiveren Menschen, mit ihren Bauern, Handwerkern, Kleinbürgern in den Kreis der Betrachtung ziehen. Auch diese Tendenz hat sich verloren. Die französische Lite-

ratur ist in den Salons geboren, und besonders das Drama beherrscht in Wirklichkeit nur den Salon. Wir halten die Entwickelung eines konversierenden Lustspiels in Deutschland für unmöglich, weil es bei uns nur getrennte Milieus aber keine sogenannte „Welt" gibt. Diese vielgepriesene Pariser „monde" ist aber auch zum großen Teile eine literarische Fiktion, eine konventionelle Vorstellung, die das Theater geschaffen hat, und die bereits durch ihr eigenes Gewicht fortexistiert. Es ist eine bequeme, ungemein ingeniöse, von der Tradition reich ausgestattete Erfindung, durch die man Elemente zusammenbringt, die eben nur auf den Brettern zusammenkommen. Wer in Paris einige Theaterkampagnen verfolgt, der hat zum Schluß den Eindruck einer ungeheuren Monotonie. Es sind immer dieselben Sujets, dieselben Figuren, dieselben Situationen innerhalb der engen Grenzen des Salons. Um so bewunderungswürdiger, mit welcher Ausdauer die bekannten Motive immer wieder variiert werden, wieviel Talent, wieviel Erfindung aufgeboten wird, um sie immer wieder neu erscheinen zu lassen. Sie sagen alle dasselbe, aber jeder sagt es anders, er muß eben seine note personnelle finden.

Auch Hervieu hat diese Note gefunden und er hat sich sogleich nach der richtigen Seite orientiert. Er besitzt weder die satirische Verwegenheit eines Lavedan, noch die sprudelnde Blague eines Donnay, noch die bestrickende Leidenschaftlichkeit eines Porto-Riche, dafür hat er Intelli-

genz, Scharfsinn, Beobachtung, er ist der Mann, der seinen geraden Weg geht, ohne sich nach verlockenden Seitenpfaden umzuschauen. Er stellt einen Fall auf, er bringt ein paar Menschen in die und die von den Konventionen der Gesellschaft bestimmte Situation und er zieht seine Schlüsse. Sein Theater ist phantasielos, unplastisch, mager, man hat es théâtre-squelette genannt, aber es interessiert immerhin als eine planvolle Konstruktion, als eine energische logische Operation, die allerdings mehr mit Begriffen als mit Menschen rechnet. So führt ihn seine Natur auf das Thesenstück.

Sein erstes Drama „Les Paroles restent" ist ein noch ziemlich mißlungener, im ganzen wenig sympathischer Versuch, die verhängnisvolle Macht des Klatsches und der Verleumdung durch ein Beispiel zu illustrieren. Von trügerischen Anzeichen getäuscht, hat ein junger Marquis über ein Mädchen Verleumdungen ausgestreut, wie das jeder einmal tut. Er überzeugt sich von seinem Unrecht und verliebt sich in die Dame, der er nun zwei Geständnisse, das seiner Infamie und das seiner Leidenschaft zu machen hat. Die Folge ist ein Duell, bei dem der Marquis schwer verwundet wird. Um die Dame, die ihn natürlich auch liebt, zu rehabilitieren, will er mit ihr auf dem Sterbebette die Ehe in extremis schließen. Tatsächlich aber steht er vor der Heilung. Sie werden beide glücklich sein. Aber „die Worte bleiben". Die Verleumdung fällt noch einmal, und der fast Genesene stirbt an der Erregung. Hervieu ist hier recht banal

geworden, weil er der Banalität entgehen wollte. Dumas Fils hätte die These: „Les Paroles restent“ bestehen lassen, aber in dem Einzelfall, wie in „Denise“ würde er die beiden Liebenden begnadigt haben. Hervieu, um konsequent zu sein bis zum letzten, hat eine ungeheuerliche, höchst unwahrscheinliche Maschinerie verbraucht. Um den Dumas zu meiden, ist er auf den Scribe gekommen.

Aber schon in seinem zweiten Drama „Les Tenailles“ hat er seine Note gefunden. Dieses geschickt konstruierte, klar durchdachte, energisch fortschreitende Stück hat ihn mit vollem Rechte auf einen Ehrenplatz unter den jüngeren Dramatikern gestellt. Irene Fergan will sich von ihrem Manne, einem kalten Egoisten, scheiden lassen, weil sie ihn haßt und weil sie einen Jugendfreund — vorläufig noch in Züchten — liebt. Aber der Mann gibt sie nicht frei, weil er nach dem Code über ihre Person, über ihre Freiheit, über ihr Vermögen verfügt. Die Verzweifelte wirft sich dem Geliebten in die Arme. Nach zehn Jahren erfährt der Mann, daß sein Sohn nicht von ihm, sondern von dem inzwischen verstorbenen Jugendfreunde ist. Nun will er sich scheiden lassen, aber jetzt hält ihn die Frau. Kein Vorteil, den die legitime Geburt gewährt, soll ihrem Kinde vorenthalten bleiben. So bleiben beide durch die „Tenailles“, durch die Klammern des Gesetzes zusammengeschmiedet. Man sieht, daß hier nicht die Leidenschaften entscheiden, sondern die Bestimmungen des Bürgerlichen Gesetzbuches. In Wahrheit kämpfen

nicht Menschen auf der Szene, sondern Paragraphen, und diese lassen sich berechnen, während das Unberechenbare, das Unvorhergesehene aus diesem Kalkül ausgeschlossen ist. Das Stück gleicht einem Kartenspiel, bei dem erst der Mann, dann die Frau die Trümpfe in der Hand hat und das mit Remis endet. Die Karten sind aber nicht gemischt, weil der Autor sie absichtsvoll verteilt hat. Es bleibt das intellektuelle Vergnügen an einer ebenso scharfsinnig gestellten wie gelösten Preisaufgabe.

In seinem letzten Werke: „La Loi de l'Homme" zeigt sich Hervieu noch einmal als Advokat der Frau. Auch hier handelt es sich wieder um die Scheidung, und der Kampf schließt mit einem Vergleich, bei dem die Frau wie immer benachteiligt ist. Auch diese Personen haben wenig eigenes Leben. Man entsinnt sich des Themas, der Prämissen und Konklusionen, aber die Figuren verblassen in der Erinnerung. Wir stellen mit Bedauern fest, daß es im Gesetzbuch ungerechte Bestimmungen gibt, aber wir bedauern ihre Opfer nicht, weil wir sie nicht recht kennen lernen. Sie interessieren uns menschlich ungefähr so viel, wie die „X" und „Y", von denen das oberste Gericht in seinen veröffentlichten Erkenntnissen spricht. Man hat die kalte Ruhe Hervieus, die Imperturbabilité für den letzten Ausdruk literarischer Korrektheit, abweisender Reserviertheit halten wollen. . Tatsächlich handelt es sich um die Grenzen seines Naturells, dem eben die Lebensfarbe, die gestaltende Phantasie, die Zeugungskraft fehlt. Und das eben ist das Inter-

essante an seiner Erscheinung. Trotz diesen Mängeln ist er jemand geworden. Ein scharfer Verstand, ein geschmackvoll wählender Nehmer, ein Selbsterzieher, der sich stets vor neue Aufgaben stellt, hat er die Technik mehrerer Gattungen bemeistert und sich einen persönlichen Stil geschaffen. Dazu gehörten die Voraussetzungen eines alten, hochentwickelten literarischen Lebens. Eine solche Erscheinung ist eben nur in Frankreich möglich und wird auch nur in Frankreich geschätzt, weil dort noch das Handwerk als der goldene Boden jeder Kunst gelobt wird.

Henri Lavedan

Nach einer schon seit Jahrzehnten feststehenden Tradition mußte der talentvolle französische Dramatiker der letzten Jahre sich in seiner Jugend an drei Autoritäten vergriffen haben, die ihm unveränderlich, unerschütterlich im Wege standen und seine Ungeduld erbitterten: er wurde eines Tages ausfallend gegen Francisque Sarcey, den allzeit munteren Seifensieder des guten Geschmackes; er empörte sich gegen die Sozietäre des Théâtre Français, die eines seiner Stücke abgelehnt oder gar à correction, mit ihren eigenen Verbesserungen, angenommen hatten; er schrieb eine Satire gegen die Akademie, weil er es ihr immer noch nicht verzeihen konnte, daß sie weder Molière noch Balzac in den Kreis der Unsterblichen versetzt hatte. Mit herannahender Reife, ungefähr vom vierzigsten Lebensjahre ab, begann er, denselben Sarcey cher maître zu nennen, die Ratschläge der Komödianten des Nationaltheaters mit Billigkeit zu erwägen, und er präsentierte sich der Akademie als Bewerber um einen erledigten Sessel. „Die Akademie ist ein Salon. Du hast gute Manieren, du würdest da eine gute Figur machen": so ermuntert

in einem Luſtſpiel Lavedans eine ehrgeizige Mutter ihren Sohn, der ſo wenig ſtrebſam iſt, daß er nicht einmal Akademiker werden will.

Als derſelbe Lavedan am 29. Dezember 1899 in die Akademie aufgenommen wurde, ſagte ihm der geiſtreiche alte Marquis Coſta de Beauregard in der Antwort auf ſeine Antrittsrede einige ausgeſuchte Bosheiten; damit war die Rancune der ehrwürdigen Körperſchaft erſchöpft. Seit zweihundert Jahren ignoriert ſie die Angriffe aller Nichtakademiker in dem ſicheren Beſitze eines unerſchütterlichen Preſtige, das ihr von der zugleich ſpottluſtigſten und autoritätsgläubigſten Nation bereitwillig zuerkannt wird. Schon der Akt der Bewerbung ſichert völlige Abſolution; wer den Pont des Arts als Kandidat überſchreitet, der hat ſich ſelbſt entſühnt. Die Akademie wählte im Sommer 1899 Henri Lavedan gegen Paul Hervieu, den ſie ſich noch vorbehielt, und der mittlerweile verſtorbene Henri Becque, ein wirklicher Neuerer und bedeutender als dieſe beiden Talente zuſammen, fiel bei der entſcheidenden Wahl gänzlich aus. Der naturaliſtiſche Dramatiker wurde ebenſo ſchroff abgelehnt, wie Zola als Vertreter des naturaliſtiſchen Romans: der Geiſt Alexander Dumas' triumphierte.

In einer Zeit, da die jüngere literariſche Generation mit der Erbſchaft Dumas' haſtig aufzuräumen ſucht, beſitzt Lavedan die Aufrichtigkeit und die den meiſten ſeiner Mitſtrebenden verſagte Selbſterkenntnis, ſich offen als Schüler des ſentenziöſen und

moralisierenden Dramatikers zu bekennen. Lavedan ist Moralist. Selbst Aristokrat, als Sohn des strenglegitimistischen und hochklerikalen Grafen George Lavedan, hat er die französische Aristokratie aufs Korn genommen, er schildert ihren materiellen und moralischen Verfall, ihre Verkommenheit und Korruption, ihre geistige Faulheit und Indifferenz gegenüber allen Fragen, die die Nation erschüttern, er warnt sie vor der Verschwisterung mit der jüdischen Hochfinanz, vor dem gefährlichen Umgang mit dem internationalen Hochstaplertum aller Art, er beschwört sie, sich in schamvoller Erinnerung an die Großtaten der Vorfahren aufzurichten, auf den neuen Gebieten friedlicher Eroberungen dem arbeitenden Volke als Führerin voranzugehen, damit sie nicht von den neu aufstrebenden Klassen überholt und zertreten werde. Lavedan hat das müßig lasterhafte Leben seiner Standesgenossen, ihr parasitisches Vegetieren mit brillantem Witz gegeißelt, er hat sie mit seiner verräterischen Kenntnis und mit der ihm eigenen Impertinenz vor dem entzückten Publikum kompromittiert, das, wie schon Oliver Goldsmith sagt, niemals so lumpig ist, daß es nicht auch vom High-Life etwas hören wollte. Dennoch, mit all seiner Schärfe und Rücksichtslosigkeit ist Lavedan nicht der Gegner seiner in Frankreich noch so einflußreichen Klasse, er ist vielmehr der warnende Freund, der gerade die großen Traditionen wieder heraufbeschwören will, und die sogenannte Partei der Herzöge, die den rechten Flügel der Akademie

bildet, bewies einen richtigen Instinkt, als sie für ihren ungezogenen Alcibiades den Ausschlag gab.

Im „Prince d'Aurec", seinem geistreichsten und literarisch anerkanntesten Drama hat Lavedan nach dem lebendigen Vorbild des Herzogs von Sagan einen dieser müßigen Adeligen geschildert, der keinen anderen Lebenszweck hat, als chic zu sein. Die Mode anzugeben, ein neues Parfüm erfinden, eine neue Krawatte lancieren, das ist sein Ehrgeiz. Der Fürst wie seine Gemahlin unterhalten ihre Passionen aus dem Scheckbuch eines jüdischen Barons, der im letzten Akte hinausgeworfen wird, da er die Zärtlichkeit der Fürstin als Entschädigung für seine baren Auslagen fordert. Eine Prinzessin als Maitresse eines jüdischen Bankiers — soweit habt ihr euch beinahe prostituiert! ruft der moralisierende Dramatiker. In einem Moment der Zerknirschung verspricht der gedemütigte Prinz, von nun an als ehrenhafter Mann zu leben und, wenn es sein muß, fürs Vaterland als Fürst zu sterben. „Nicht mehr als wir alle!" bemerkt ein Roturier. Darauf der Prinz, sich stolz aufrichtend und mit einem verächtlichen Blick: „Il y a la manière."

Wer das französische Publikum und seine unerschöpfliche Zärtlichkeit für alles Aristokratische kennt, der sieht sofort, daß der Prinz d'Aurec das Stück, in dem ihm so übel mitgespielt worden ist, mit dieser Pointe gänzlich zu sich herüberreißt; er hat das beste Wort im Drama, ein Wort, das bereits geflügelt

geworden ist und die Komödie zweifellos überleben wird. Und wenn Lavedan mit seiner unvergleichlichen Schlagfertigkeit, mit seinem sprühenden Witz die elegante Korruption, die sorglos sich prostituierende Verkommenheit züchtigt, der sogenannte Moralist ist doch kein Radikaler, er hat imgrunde mehr Liebe als Haß für seine Originale, und die Herzöge der Akademie, obwohl von ihm leicht kompromittiert, ließen sich durch seine Satire nicht verwirren. **Il y a la manière.**

Henri Lavedan debutierte wie der in Deutschland durch seine „„**Amants**“ bekanntere Marice Donnay mit kleinen dialogisierten Sittenbildern, die er dann zu größeren „**Romans dialogués**“ vereinigte. Dieses Genre ist seit Theokrits „Syrakusanerinnen“ und Lucians „Curtisanengesprächen“ in der Weltliteratur immer wieder aufgetaucht und wieder verschwunden. Vor dreißig Jahren nahm es Meilhac, der akademische Vorgänger Lavedans, mit großem Erfolge auf, um es dann Gyp und Gustave Droz zu weiterer Ausbeutung zu hinterlassen. Meilhacs Dialoge sind vergessen, der heutigen Generation schon unverständlich. Man amüsiert sich heute anders als unter dem zweiten Kaiserreiche, man spricht, man lacht anders, und es gibt nichts Melancholischeres für die Lebenden als die toten Witze ihrer Väter. Die Pikanterie des einst viel gelesenen Droz ist bereits so ledern, daß sich nur noch Kollegiens an einem vergessenen Exemplare von „**Monsieur, Madame et Bébé**“ heimlich ergötzen. Madame Gyp ist durch den intimen

Umgang mit Politikern parteiisch und gehässig geworden, sie hat die lächelnde Unbefangenheit des Satirikers eingebüßt.

Die reizvolle Gattung dieser dialogisierten Momentbilder verlangt nicht nur Realität sondern Aktualität, sie fordert eine unvergleichliche Beweglichkeit, eine spürende Feinhörigkeit, die dem bunten Treiben des Boulevards immer neue Züge, neue Launen und Stimmungen ablauschen muß. Frech, kokett, sentimental, melancholisch, immer pikant und aufregend, lebt sie von der Narrheit, die ein erfinderischer Müßiggang erzeugt, mit allen Blüten drolligen Unsinns geschmückt, die die bizarre Phantasie der galanten Welt zu ihrer eigenen Freude täglich und nächtlich züchtet. In diesem graziösen Genre mit seinen sparsamen Gesten, mit seiner knappen Inszenierung, lebt die ganze Freude des Franzosen am gesprochenen Worte, am Jonglieren mit Pointen und Paradoxen. Jede Person ist ein unvergleichlicher Sprecher, der mit einem Worte seine ganz besondere Torheit oder Verkehrtheit enthüllt. Es ist nur in einer Stadt möglich, die trotz allen kosmopolitischen Vermengungen einen so einheitlichen Zug des Lebens hat, in der man sich blitzschnell über ein neues Schlagwort verständigt, in der die geistige Konvention so stark ist, daß eine Nüance, aus einem verbrauchten Wort der kargen Sprache gezogen, sofort von allen in derselben Bedeutung verstanden wird, es ist nur vor einem Publikum möglich, das alles Fremde, ihm nicht Zusagende mit eigenwilliger Beschränktheit ab-

weist, das aber seinen eigenen Charakter, seinen eigenen Geist noch in der tollsten Verschnörkelung, in der feinsten, gebrechlichsten Form erkennt und künstlerisch beurteilt.

Die Meister dieses Genres sind augenblicklich Maurice Donnay und Henri Lavedan. Beide stammen aus der „Vie Parisienne", beide haben den gefährlichen Schritt zur Bühne mit Erfolg getan. Ihnen kam die Entwicklung des Theaters entgegen. Man war der pièce bien faite mit ihrer mühevollen Intrigue und ihren künstlichen Maschinerien müde geworden, man verlangte eine Vereinfachung, ein wenig mehr Realität, man verzichtete auf die dramatische Spannung, wenn man durch eine ungeheure Ausgabe an Esprit entschädigt wurde. Die Erfindung wurde gleichgültig, der Witz galt alles. Dumas dramatisierte seine Romane, die Nachfolger dramatisieren Feuilletons.

Donnay und Lavedan, ebenbürtig an Witz, verschieden durch ihr Temperament, ergänzen sich sehr glücklich, ohne einander im Wege zu stehen. Donnay ist der zartere, graziösere, sinnlichere, und er wäre sentimental, wenn er sich nicht über sich selbst lustig machte. Seine Haltung ist eine Art von verständnisvollem Stoizismus, er arrangiert nicht, er steigert nicht, er läßt das Drama ausklingen oder in sich zusammenfallen, als ob er dem Leben nur zusehe. Was tragisch werden will, löst er ins Sentimentale, und das Sentimentale ins Ironische auf. Seine Ironie ist nicht Bosheit, sie ist lächelnde Indulgenz. Ver-

zeiht euch und anderen, weil es morgen wieder etwas zu verzeihen und wieder neue Dummheiten zu machen gibt! Verlaßt euch auf die drei freundlichen Mächte, die Feinde aller Tragik: Zeit, Gewohnheit und Banalität!

Anders Lavedan, ein Satiriker durch und durch, mit der leidenschaftlichen Lust am Verkehrten und Lächerlichen, an Verkommenheit und Naturwidrigkeit. Seine Figuren haben einen großartigen Fonds von selbstbewußter Frechheit und Nichtswürdigkeit, von selbstverliebter närrischer Konsequenz, und sie wären unerträglich, wenn sie nicht von dem grandiosen Witz ihres Schöpfers geliehen hätten. Doch dieser Witz geht nie nebenbei als hors d'oeuvres, er ist sachgemäß, immer charakteristisch. Seine Koketten und Lebemänner sind unermüdliche Schwätzer, Moralisten auf ihre Weise. In ihrem Hirn ist die ganze Welt auf den Kopf gestellt, und sie finden die Zeit ungeheuer komisch, die so komische Gesellen wie sie hervorgebracht hat. Sie repräsentieren ihre Epoche, ihre Nation so gut wie die Arbeiter, Denker und Forscher als Künstler des Lebensgenusses, Gelehrte der Ausschweifung, Philosophen des Boulevards und der Cabinets particuliers. Sie steigern sich fortwährend in ihrer grotesken Narrheit und, wie Zirkusklowns unter dem Beifall des Publikums, springen sie immer höher und höher, bis sie schließlich zusammenfallen und noch im Sterben eine Grimasse schneiden. Man lese das Testament des „Vieux Marcheur", einer von Lavedans köstlichsten

Figuren! „Jusqu'au bout“ ist die Devise des achtzigjährigen Fauns, der vom Leben freundlichen Abschied nimmt in der Hoffnung auf das Paradies, weil er es nicht verdient hat. Er erkennt sich als eine **ignoble personnage**, ein **être dégoutant**, aber er, ein schwacher Mensch, hatte Darwin und Taine gegen sich. Die Rasse, das Milieu, das schmutzige Ende des Jahrhunderts gegeben, was konnte er anderes werden, als ein unheilbarer Strolch, ein **vieux marcheur**? „**J'ai été bien français, bien Meilhac, français gaulois de Paris et du boulevard . . . j'ai été un saligaud national.**“ Auf seinem Totenbett grübelt der alte Senator und Ritter der Ehrenlegion über den Sinn seines lasterhaften Lebens. Er ist melancholisch, obgleich er sich nichts vorzuwerfen hat. Aber es wird eine andere Generation kommen, noch viel canaillenhafter als die seine, und vor deren Frechheit wird er nur als ein harmloser alter Bummler mit einigen niedrigen Instinkten, fast als Philister erscheinen. Was werden sie alles noch erfinden? Er hätte so gerne noch boxen gelernt. Und nun ist es aus, und er wundert sich, daß er gar keine Furcht hat. Im Grunde hatte er eine Kinderseele, eine ganz kleine, weiße, unschuldige Seele, er hätte Priester werden sollen. Und ohne diese Unschuld, ohne diese freundliche Harmlosigkeit hätte er sich überhaupt amüsieren können? „**Je me suis amusé comme un fou, mais neuf fois sur dix, ça m'embêtait.**“ Man soll ihn auf dem Lande hinter der kleinen Kirche begraben. Die Toten atmen schlecht in Paris.

Und indem er im Sterben sich noch einmal aufrichtet, ruft er: Cocher, au Sénat!

Der Eindruck, den Lavedans Schilderung der fröhlichen fête parisienne hinterlassen, ist durchaus melancholisch, obgleich er selbst, ein harter unerbittlicher Beobachter des Lebens, niemals einer melancholischen Stimmung unterliegt. Aber seine Figuren sind so scharf gezeichnet, so logisch und fest bestimmt in jeder Bewegung, daß ihre Wahrheit fast beängstigend wirkt, und sie erschrecken zuweilen wie Gespenster. Es ist die Stimmung des grauenden Morgens, wenn die Laternen trübe in der Dämmerung brennen, wenn ihr fahles, gelbes Licht im Morgennebel auszulöschen scheint. Der übernächtige Bummler, der scheu nach Hause schleicht, bevor die Sonne das Riesenleben der Großstadt weckt, hüllt sich fröstelnd in seinen Mantel, er ist nicht fröhlich, er mag sich selbst als Gespenst erscheinen.

Lavedan hat einmal von sich bekannt, daß er manchmal mit dem Kopfe und manchmal mit dem Herzen schreibe. Seit einiger Zeit scheint er sein Herz mehr zu beschäftigen als seinen Kopf, nämlich, seitdem er angefangen hat, direkt für das Theater zu arbeiten. In seinen letzten Stücken „Les deux Noblesses“ und „Catherine“ erscheint der glänzende Satiriker als ein fader und sentimentaler Moralist. Es gibt nichts Abgeschmackteres als das erste dieser Stücke, in dem er Adel und Bürgertum zu versöhnen sucht. Man stelle sich einen Großindustriellen vor, den Sohn eines Prinzen, der seine adlige Abstam-

mung ängstlich verbirgt, um ein **self made man** zu bleiben. Schließlich erkennt ihn seine Mutter, die Herzogin, die auch unter einem angenommenen bürgerlichen Namen lebt. Daneben spielt eine Liebesgeschichte zwischen dem Sohn der falschen Bürgerlichen und einer Comtesse: es ist die Welt des Hüttenbesitzers. Die versteinertsten Motive sind hier zusammengescharrt und in einem Brei von geschwollener Sentimentalität und Tugendhaftigkeit ertränkt. Was Lavedan mit diesen Stücken bezwecken wollte, ist schwer zu sagen. Er eroberte allerdings das Théâtre Français, und die Aussicht auf die Akademie mag ihn inspiriert haben. Wollte er Bourgeoisie und Aristokratie durch das schöne Bild ihrer Vereinigung gleichzeitig gewinnen? Dann ist der Versuch höchst abgeschmackt, da seine Bourgeois die pseudonymen Nachkommen adliger Familien sind. Oder wollte er der Aristokratie, mit deren Lastern er ein Dutzend amüsanter Bände bestritten hatte, durch diese Regeneration Genugtuung geben? Dann ist er ebenso verlogen wie abgeschmackt. Lavedan hat nur ein Organ, den Witz. „Je paye, donc je suis", sagt der alte Marcheur. Wenn Lavedan nicht mit seinem Witz bezahlt, bleibt er alles schuldig. Der alte Lavedan ist vorläufig in der Akademie gestorben, der neue macht einen durchaus unwahrscheinlichen Eindruck. Es wäre sonderbar, wenn sein eigener Kopf dem Herzen glauben wollte. Eine ehrbare Frau kann gar nicht schätzen, wie wohl die Ehrbarkeit tut, sagt eine Cocotte im „Nouveau Jeu", die sich zur Ruhe

gesetzt hat und auf ihrem Landgut den Bischof zum Diner einladet. Vielleicht will Lavedan die zweite Hälfte seines Lebens gebrauchen, um von der ersten zurückzukommen; er steht in einem kritischen Alter wie sein Paul Costard, der leidenschaftliche Verkünder des Nouveau Jeu, der der junge Mann von morgen, von übermorgen sein wollte und schließlich auf „Paul und Virginie" und Meyerbeer zurückkommt. „Ich bin traurig. Wozu ist man jung, sprühend, originell gewesen, wenn man schließlich an derselben Ecke ankommt wie Hinz und Kunz?"

Maurice Donnay

Maurice Donnay ist der Liebling der Pariser, das enfant gâté unter den Dramatikern, so verwöhnt von Publikum und Kritik, daß man ihm noch nicht unumwunden zu sagen gewagt hat, wie sehr er hinter den Hoffnungen, die man auf ihn setzte, zurückgeblieben ist. Er gehört zu den jungen Talenten, die man immer daran erinnert, wie bezaubernd jung und talentvoll sie gewesen sind, um sie dafür zu entschädigen, daß man ihnen die Vorzüge des Mannes, Kraft, Zuverlässigkeit und Reife nicht zusprechen kann. Kein Schriftsteller der jungen Generation hat so feinen Esprit, so weiche Grazie und so willig sprudelnde Laune bewiesen, keiner hat so unbesorgt von seinem Talent gezehrt, um dann erkennen zu lassen, daß der Dramatiker vom Geiste allein nicht leben kann, daß er eine starke Hand braucht, um zu formen und eine starke Gesinnung, um sich und andere zu überzeugen. Es ist ein Talent, dem der Charakter fehlt, das vom Leben nicht geschunden und nicht erzogen wurde, weil ihm die Gabe des tiefen Erlebens versagt war. Er blieb der liebenswürdige Plauderer, der unvergleichliche Feuilletonist des Theaters, als der er zuerst ver-

führte und bezauberte, aber seitdem er sich ein ernsteres Ansehen gibt, seitdem er sich um die Technik und auch um die Moral seiner Stücke mehr bekümmert, zeigt er um so deutlicher, daß seine persönliche Note, seine Skepsis, nur die Abwesenheit eines Temperaments bedeutet, eine behagliche Indifferenz, die die Unzulänglichkeiten des Lebens bald melancholisch, bald lustig feststellt und sich mit seinen Halbheiten begnügt, weil seine Natur keine größeren Forderungen zu stellen hat.

Maurice Donnay besitzt vielleicht nicht weniger Esprit als Alexander Dumas Fils, dem er sich jetzt zu nähern sucht, aber dieser war ein Unzufriedener, ein stets Fragender und Beunruhigter, nicht der kühle Räsonneur, für den man ihn jetzt halten will, sondern ein leidenschaftlicher Problemsteller, während Donnay ein Zufriedener ist, trotz aller Keckheit und Frechheit und Pariser Überkultur im Grunde ein idyllisches Gemüt, dem das Leben mit allem Fragmentarischen und Fragwürdigen doch lieblich dahingeht. Wie seine Stücke und gerade die besten in sich keine Steigerung haben, sondern nur Bild neben Bild setzen, so verhalten sie sich auch zueinander, sie sind keine Akte und keine Akten einer Entwicklung, sie besagen über ihren Urheber weiter nichts, als daß er immer derselbe geblieben ist, wenn er zuletzt auch anders scheinen wollte. Zum wahren Komiker fehlt ihm der Übermut, zum wahren Satiriker der Unmut, er ist nur ein sentimentaler Blagueur, ein wehmütiger Ironiker, der

die Leute gern weich macht, um ihnen zum Schluß zu sagen: Grämt euch nicht zu sehr, es lohnt sich nicht. Dieselbe Empfindung hat man gegen Donnay, wenn man seine Sachen einmal im ganzen durchgeht. Man langweilt sich nie mit ihm, fast von jeder Zeile entzückt, hat man kaum Augen genug, um den Witzraketen, die er fortwährend in die Höhe schleudert, zu folgen, aber wenn das Feuerwerk verprasselt ist, bleibt nur verbranntes Papier, aus dem ein Hauch der Verwesung zieht, und die Nacht scheint um so dunkler. Es hat sich nicht gelohnt.

Maurice Donnay ist ein literarischer Sohn des Montmartre, er trat zuerst vor einem Publikum der Schriftsteller- und Künstlerbohème auf, dem man alles sagen durfte, wenn es witzig und graziös war, und er hat sich dieses Privilegium gewahrt, bis er am Théâtre français, dem Ziele aller französischen Dramatiker, anlangte. Seine erste Bühne fand er im Cabaret zum Chat noir, der viel bewunderten und viel nachgeahmten Gründung des erfinderischen Reklamehelden Rudolf Salis, seine ersten Schauspieler waren Schattenbilder, die auf der weißen Leinwand ihre grotesken Bewegungen ausführten. Kein Zweifel, daß man sich dort amüsierte, besonders in der ersten guten Zeit, als die Künstler noch unter sich waren und die Bourgeoisie noch nicht in die Cabarets eindrang, um sich nach einem guten Diner von der Bohème amüsieren zu lassen. Am Ende des zweiten Jahrzehnts nach dem Kriege, als immer nur von Regeneration die Rede gewesen war, Regene-

ration der Armee, der Schule, der Wissenschaft, der Kunst, hatte die Jugend die Entdeckung gemacht, daß man wieder jung und übermütig sein müßte, und wenn Sparta auch gesiegt hatte, blieb Athen doch Athen, die Stadt der freien Kunst und des freien Wortes, froh seiner alten unbesiegt gebliebenen Kultur. Diese Stimmung wurde von Donnay glücklich aufgegriffen. In einem leichten Stückchen „Phryné", das die Freisprechung der berühmten Hetäre zum Gegenstande hat, setzte er Athen gleich Paris, die Akropolis gleich Montmartre, und in einem anderen „Ailleurs", das sich über die pessimistisch gewordene Demokratie lustig macht, ließ er ein Schattenbild des Typus der Epoche, des „jeune homme triste" über die Leinwand schleichen.

Die wirkliche Bühne betrat Donnay mit einer fünfaktigen Komödie „Lysistrata", einer freien, sehr freien Bearbeitung nach Aristophanes, die nicht eigentlich eine Parodie der Antike gleich den Offenbachschen Operetten bringt, sondern aus der Analogie zwischen zwei wesensverwandten Kulturen sich sehr lustige Übereinstimmungen schafft. So werden die jungen atheniſchen Lebemänner verhöhnt, die ihre Gewänder in Korinth bleichen lassen, wie die Pariser Snobs ihre Wäsche nach London senden, und eine sentimentale Hetäre beginnt ihre Lebensgeschichte mit den von den Parisern Cocotten beliebten Einleitung „Fille d'un ancien officier supérieur . . ." In dieser frechen pariserischen Bearbeitung der un-

verschämtesten aller Komödien nimmt natürlich die athenische Halbwelt, von der Aristophanes nichts sagt, einen großen Platz ein, aber einen höchst ehrenvollen, weil diese leichten Damen ihr Gelübde, die Männer abzuweisen, viel schwerer nehmen als die Ehefrauen, von denen wie selbstverständlich die Anstifterin der Verschwörung Lysistrata zuerst fällt, und da es ein pariserisches Athen ist, nicht in die Arme ihres Mannes, sondern in die ihres Liebhabers.

Mit der „Lysistrata", die bei hrer zweiten Aufnahme von Madame Réjane gespielt wurde, hatte Donnay die Carriere von Montmartre zu den Boulevards gemacht, aber bevor er sich endgültig dem Theater verschrieb, gab er noch einen reizenden Roman in Dialogform „Education de Prince" heraus, der mit seiner gravitätisch dozierten Philosophie des Boulevards als eine höchst korrupte Modernisierung von Fénélons „Télémaque" gelten kann. Der neue Telemach dieses Fürstenspiegels ist der junge Prätendent eines Balkanstaates, der theoretisch und praktisch in alle Schichten der Pariser Welt und Halbwelt eingeführt wird, sein Mentor ein abgehärteter, über alle moralischen Bedenken hinausgewachsener Lebemann, dessen Phlegma von keiner Perversität mehr erschreckt wird. Neben Lavedans Dialogen ist dieser höchst amüsante Band ein erschöpfendes Dokument für die Modeworte, die Modetorheiten und die Modelaster, die in der Pariser Lebewelt der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts geblüht haben, aber

nachdem der junge Prinz, die Hoffnung des Königreichs Styrien, von seinem Erzieher in die schlammigste Tiefe dieses Sumpfes hinabgetaucht worden ist, ergibt sich eine überraschende, die moralische Schullektüre des 18. Jahrhunderts parodierende Wendung, daß der Zögling, der nichts mehr zu lernen und keine Illusion mehr zu verlieren hat, sich zu dem idyllischen Ideal jener Zeit bekehrt: **il faut cultiver son jardin.**

Die Dialoge, aus denen sich dieser Erziehungsroman mit Abschreckungstendenz zusammensetzt, waren in der Vie Parisienne erschienen, an der Donnay neben dem anderen Meister dieser Gattung Henri Lavedan arbeitete, und wie dieser hat auch er als Dramatiker seinen Ursprung aus dem Feuilleton nie verleugnen können. Mit seinem berühmtesten Stücke „Amants", mit dem Meisterwerk, das er nie wieder erreicht hat, das alle seine Vorzüge zusammenfaßt und erschöpft, hat er auf dem Theater einen hinreißenden Erfolg gefunden, obgleich das Stück, wie der alte Sarcey trotz seinem Entzücken unwillig grollte, allen Regeln des Theaters, allen Erfahrungen der Routine widersprach. Es hatte keine Intrigue, keine Steigerung, nicht einmal eine ordentliche Handlung oder einen Schluß, in dem es sich resümierte, sondern es war fragmentarisch wie das Leben, ungeklärt und unlogisch wie das Leben, aber es amüsierte in jedem Worte, es funkelte ohne Unterbrechung von witzigen Einfällen, es schillerte von ironischen und sentimentalen Stimmungen und hatte bei

aller Verschmitztheit und Teufelei etwas Offenes, Treuherziges wie das Spiel eines Salonzauberers, der seine Karten aufdeckt, seine Kunststücke erklärt und doch fortwährend überrascht und verblüfft. Die erprobten Routiniers der Bühne, die mühselig erhaschte Witze ihrem Dialog mit Sparsamkeit einzufügen gewohnt waren, erstarrten vor dieser unvorsichtigen, höchst unökonomischen Verschwendung des Esprits, sie waren geneigt, sich über unlauteren Wettbewerb zu beklagen; denn wenn dieses Genre aufkam, das auf die zu erlernende und nachzuahmende Maschinerie der Komödie mit den gewohnten Verwechselungen und Verkleidungen verzichtete, war das Handwerk nichts, das Talent alles, und das Brod wurde ihnen genommen.

In dem Donnayschen Lustspiel handelt es sich um ein Nichts, es ist eine Schmetterlingsschlacht oder ein Cotillon, bei dem Herren und Damen sich begegnen, einige galante Bewegungen machen, sich einige heiße Worte ins Ohr flüstern und, wenn der Tanz vorbei ist, wieder zu ihren Plätzen zurückkehren, als ob nichts geschehen sei. Ein wunderliches Milieu hat Donnay für sein Stück gewählt, das nirgends, auch nicht in Paris existiert, das aber existieren könnte, wenn die närrischen Verkehrtheiten seines Lebens sich zur Konsequenz ausbildeten. Der Anfang des ersten Aktes ist ein rührendes Familienbild. Vor einer Schar wohlgewaschener, von Fräuleins und Mißes wohl gezogener Kinder wird ein Kasperletheater aufge-

führt. Die Mütter sprechen über Kinderhygiene, über Erziehung und Unterricht, die Atmosphäre scheint mit Wohlanständigkeit erfüllt, und nur an einigen kleinen verräterischen Bemerkungen erfahren wir wie unwillkürlich, daß die Familienverhältnisse dieser Damen doch nicht ganz im bürgerlichen Sinne geordnet sind. Diese Damen sind zwar Mütter, aber sie haben keine Männer, es sind unterhaltene Frauen, die wie Bourgeois leben wollen, die ihren Gebietern die Kinder geben, die ihnen die zu mondänen legitimen Gattinnen versagen und ihnen die Ruhe und das Behagen schaffen, die sie zu Hause nicht finden. Donnay hat hier unversehens, ohne irgendwie als Retter oder Verteidiger auftreten zu wollen, Dumas „Camelliendame" fortgesetzt, der bei der Cocotte die Fähigkeit zu lieben anerkannte, wie ihr jetzt die Titel der guten Mutter und Hausfrau zugeschrieben werden. Sie sind treuer und dankbarer als die legitimen, weil sie abhängiger sind; ihre Verhältnisse beruhen auf freien Verträgen, die loyal abgeschlossen und gekündigt werden. Claudine, die das reizende Kinderfest gibt, ist die Freundin des Grafen Ruyseux, eines reizenden alten Herrn, der, wie er selbst anerkennt, vom Schicksal bestimmt ist, betrogen zu werden, der aber verlangt, daß es in delikater Weise geschieht, und seinem Verlangen wird Genüge getan. Claudine wird ihm ein wenig untreu mit dem feinen, geistvollen Bétheuil, und es gibt weder eine Entdeckung noch ein Duell. Die beiden, die bei aller Erfahrung und Reife doch noch etwas Romantik, ein

kleines blaues Blümchen im Herzen tragen, bilden ſich gern ein, daß ſie vor den Grafen treten müßten, um pathetiſch ihre Schuld zu geſtehen, aber ſie gehen doch mit witzigen und ſentimentalen Wendungen um dieſe edle Pflicht herum, zur Schonung des feinen alten Herrn, im materiellen und moraliſchen Intereſſe ſeines und Claudines Töchterchens und vor allem, weil ſie wiſſen, daß alles ein Ende hat, beſonders die Leidenſchaft, die ſich ewige Treue ſchwört, und daß man beſſer dieſem Ende zuvorkommt. Gerade unter dem Schutze der Hinderniſſe, die zu beſeitigen ſie nicht den Mut haben, ſtellen ſie an einander romantiſch hohe Anforderungen, die ſie nicht erfüllen können und wollen, und dieſes Spiel des Selbſtbetruges, der Verſtellung mit der Offenheit, der Frivolität mit der Leidenſchaft, das vom Manne viel bewußter als von der Frau geführt wird, dieſe amour à concession erfüllt das ganze Stück, bis die beiden ſich trennen, und als ſie ſich nach Jahren wiederſehen, drücken ſie ſich die Hand, von ihren Erinnerungen gerührt und zugleich von ſich ſelbſt befriedigt wie zwei Menſchen, die ihre Leidenſchaft der Pflicht geopfert haben. Die Menſchen ſind nicht ganz genug, um ganz glücklich oder ganz unglücklich ſein zu können, aber da Vétheuil beim Wiederſehen auf einem luſtigen Feſte dieſe Lebensphiloſophie für die Halben begründen will, kann er den Satz nicht zu Ende bringen. Der Lärm der ausgelaſſenen Geſellſchaft übertönt ſeine Worte und die tanzenden Paare entführen die beiden in einer wilden Faran-

dole. In diesem Stück ist der ganze Donnay, es gibt kein witzigeres und kein weicheres, keins, das mit seinen Stimmungen so einlullt und das uns Dinge einredet, die wir keinem anderen außer Donnay glauben würden. Es ist viel Sehnsucht darin, viel Sentimentalität und ein wollüstiges Aufgehen im Gefühl, aber die Sinnlichkeit hat nichts Schwüles, Bedrückendes, weil die Atmosphäre durch den anmutig spielenden Geist des liebenswürdigsten Blagueurs leicht und licht gemacht ist. Die einzelnen Akte sind mehr Bilder als Handlungen; man könnte viele Szenen streichen, aber man möchte keine missen, und die Methode des Dichters besteht in der Abwesenheit jeder Methode. Aber nach den „Amants" hatten die kleinen Handwerker des Theaters, die sich von diesem Kapitalisten des Geistes erdrückt fühlten, keinen Grund mehr, sich über Donnays Erfolge zu beklagen. Es ist ihm nie wieder gelungen, allein von seinem Esprit ein Stück zu unterhalten, und wenn ihm auch immer noch die besten Einfälle kommen, so hat er doch die Technik zur Konstruktion seiner Stücke zu Hilfe rufen müssen, nur daß der Künstler, der sich in einzelnen Meisterstrichen nie verleugnete, bis heute ein schlechter Handwerker geblieben ist.

Mit der „Douloureuse" erging er sich noch einmal in bequemster, losester Szenenführung, aber es fehlte den einzelnen Bildern die gemeinsam einhüllende und einlullende Atmosphäre einer intensiven Stimmung, und trotz der Anmut des immer feinen beweg-

lichen Dialogs hinterließ das Stück als Gesamtwirkung nur Kälte und Zweifel. Die Douloureuse ist die scherzhafte Bezeichnung für die Rechnung, die der Kellner nach einem Diner präsentiert, und der Titel birgt die nicht gerade tiefe oder originelle Weisheit, daß wir im Leben alles, was wir genießen, mit schmerzlichen Erfahrungen und Enttäuschungen bezahlen müssen. Das Liebespaar, das durch die Kämpfe der Leidenschaft und Eifersucht zu dieser resignierten Philosophie geführt wird, war nur eine schwächere Wiederholung der „Amants", und gerade die Ähnlichkeit des Stoffes ließ die Mattigkeit der zweiten Ausführung um so deutlicher empfinden.

Nach diesem Mißerfolge, über den die Komplimente der liebenswürdigen Pariser Kritik nicht hinwegtäuschen konnten, hat Donnay versucht, sein Temperament zu disziplinieren, seine schweifende Beweglichkeit und Flüchtigkeit nach den Forderungen der dramatischen Technik zu beherrschen. Mit seiner „Georgette Lemeunier" verließ er wenigstens mit einem Teil seiner Figuren die Welt, in der man nicht arbeitet, die der sentimentalen Cocotten und geistreichelnden Boulevardiers, der exotischen Finanzbarone und Hochstapler, um mit größeren moralischen Ansprüchen an das Ehedrama eines gut bürgerlichen Paares heranzutreten. In redlicher Selbstzucht bemühte er sich, einen Konflikt, den er sonst durch das langsame Walten der Zeit erledigen ließ, in einen engeren Rahmen zusammenzupressen, ohne es vermeiden zu können, daß in der

Komposition doch Lücken entstanden, aus denen sein mutwilliger Esprit hinausschlüpfte, um neben der Handlung den Zuschauer zu amüsieren. Die Heldin des Dramas ist eine fein gezeichnete, sehr echte Pariserin, praktisch und sentimental, geistreich und zärtlich, eine ehrbare Frau, die ihren Mann gegen die Lockungen einer Abenteurerin erfolgreich verteidigt. Sie hat zwei große auf theatralischen Effekt gemachte Szenen, wenn sie in den Salon der Gegnerin eindringt, um den etwas naiven, leicht verführbaren Mann zu retten, und wenn sie die Besiegte im letzten Akte aus ihrem eigenen Hause hinauswirft. Das Stück hielt sich mit Madame Réjane als Georgette, aber der Erfolg gehörte ihr, und soweit der Verfasser in Frage kam, nicht dem Dramatiker, den man mit Verwunderung auf den Spuren von Dumas sah, sondern dem Feuilletonisten, der wiederum die reizendsten Einfälle namentlich über politische Verhältnisse herausprudelt, die durchaus nicht zur Sache gehörten. Man griff zu den pikanten Hors d'Oeuvers und ließ den Braten mit seiner nach alten Theaterrezepten bereiteten Sauce kalt werden.

Mit seinem „Le Torrent" (Der Mühlbach) eroberte Donnay das Théâtre français, aber bevor er in das Heiligtum eintrat, nahm er eine so ernste ängstlich tragische Miene an, daß man den einst so mutwilligen Sohn des Montmartre, dem bis dahin die einschmeichelnde Jugendlichkeit und gaminhafte Keckheit geblieben war, nur noch für einen ehrbaren Zögling der Augier und Dumas halten konnte. Dieses

bürgerliche Trauerspiel mit einer derben fast brutalen Handlung, das sich aller Ablenkungen ins reine Spiel des Witzes enthält, geht seinen geraden Weg durch These und Antithese, ja es hat sich sogar an der drohenden Symbolik Ibsens versehen, wenn der Mühlbach mit Vorbedeutung genannt wird, in den sich die leidende Heldin stürzen soll. Sie ist die Frau eines beschränkten Banausen, der in der Provinz eine blühende Fabrik betreibt und von seinen materiellen Interessen so beschäftigt ist, daß er ihren idealen Ansprüchen an eine innere, seelischere Gemeinsamkeit nur mit Kälte und Hohn begegnet. Sie findet die gleichgestimmte Seele bei einem Gutsnachbarn und noch mehr als das; denn als das Drama beginnt, fühlt sie sich Mutter, und ihre Situation kann dem Gatten, der alle Beziehungen zu ihr aufgegeben hat, nicht verborgen bleiben. Das Stück ist peinlich nicht in moralischer, sondern in ästhetischer Beziehung. In dieser Zwangslage ist die Frau keine Kämpfende mehr, sondern bereits eine Verurteilte, und es kommt nur noch auf die Art der Exekution an, so daß wir durch vier Akte das Vergnügen haben, den Vorbereitungen einer Hinrichtung beizuwohnen, und das andere noch schmerzlichere, daß der Fall von verschiedenen Gesichtspunkten sehr offen erläutert wird. Ein Freund gibt die These, indem er zur Flucht rät, weil die Liebe stärkere Rechte hat als alle menschlichen Pflichten, ein biederer Landpfarrer stellt die Antithese, indem er eine betrügerische Versöhnung mit dem Gatten empfiehlt. Die Frau will mit ihrem

Geliebten davongehen, aber sie kann ihre Kinder nicht im Stiche lassen, und so gibt sie sich den Tod, wodurch die Kleinen ihre Mutter nicht weniger verlieren dürften. So logisch das Stück sich gebärdet, so eifrig es sich mit Räsonnements umgibt, die Rechnung stimmt weder für den Verstand noch für das Gefühl, und wir lassen die Frau, die ohne Berechtigung fortwährend Argumente der Emanzipation im Munde führt und die Rechte des Herzens stets an der unpassendsten Stelle verteidigt, ohne großes Bedauern ins Wasser fallen.

Donnay hat nicht wieder versucht, den Spuren der Dumas und Augier zu folgen oder gar in den Schatten Ibsens zu treten. In seiner letzten Komödie „L'autre Danger“ hat er die Forderungen der Bühne, die er gegen seine Natur erfüllen wollte, wieder fahren lassen, und auf Zusammenstraffung der Komposition verzichtet, wie er sich auch gehütet hat, die Verwirrung menschlicher Schicksale in einen logischen Prozeß mit einer moralischen Endsumme umzurechnen. Statt die Ereignisse zusammenzurücken, läßt er sie wie in seinen ersten Stücken mit den Zwischenräumen der Jahre folgen, die das wirkliche Leben für die Entwicklung des Falles brauchen würde. Der Stoff ist im Anfang derselbe, den er immer behandelt hat, und er bringt die bekannten Bilder wieder hervor: unharmonische Ehe, Krisis der Frau, die Begegnung mit dem anderen Besseren, die Erklärung, dann die Liaison mit dem wechselnden Hin und Her der Zärtlichkeit und Eifersucht, der ver-

liebten Streitereien und Versöhnungen. Aus diesem Verhältnisse entsteht eine Variation, die schon viele Dichter gereizt hat, nämlich die Rivalität der Tochter mit der Mutter, die hier zu einem tragischen Abschlusse führen müßte. Das ahnungslose junge Mädchen, das sich in den viel älteren Hausfreund verliebt, das bei aller Unschuld seiner Instinkte sehr gewiß ist, hat Donnay mit großer Zartheit ganz ohne konventionelle Striche gezeichnet. Seine Psychologie geht sehr sicher, wenn die Kleine in die Seele des Mannes, der nicht sehen will, mit Ungeduld einzudringen sucht, wenn sie ihm ihr Wesen mit der List der Offenheit anträgt, um ihn zu zwingen, in ihr nicht mehr das Kind zu beschwichtigen, sondern das für die Leidenschaften reife Weib zu erkennen. Aber diese langsam geführte Entwicklung geschieht auf Kosten des Dramas, und wenn wir vier Akte hindurch warten müssen, bis das Kind zum Weibe geworden ist, so haben wir es nur mit einem dialogisierten Roman zu tun. Am Schlusse dieses weichen liebenswürdigen, an anmutig verplauderten Szenen reichen Stückes, zeigt sich wieder der alte, skeptisch gutmütige Donnay, der sich zu einer grausamen Katastrophe nicht entschließen kann. Das Mädchen, dem ein Verdacht gekommen ist, fordert die Wahrheit, aber die Beiden haben nicht den Mut oder die Härte, sie ihr zu bekennen und sie kommen überein, daß man nur in Romanen die Wahrheit sagt. Die Mutter resigniert, die Tochter behält eine letzte Hoffnung, und der Mann geht vorläufig auf Reisen. Der

Konflikt bleibt unausgetragen, das Leben macht nicht immer die Punkte, wo man sie erwartet, und der Dichter fühlt in sich nicht die Kraft, es zu korrigieren. Der Schluß dieses letzten Stückes ist für Donnays ganzes Schaffen bezeichnend als ein fast freiwilliges sehr ehrliches Bekenntnis seiner Unzulänglichkeit. Ein geistreicher Feuilletonist hat sich auf die Bühne verirrt, aber er ist zu schwach, um die schwere dramatische Maschine in Gang zu bringen. Ein freundlicher Skeptiker, dem das Leben nur ein angenehmer vegetativer Zustand ist, soll über seinen Sinn etwas aussagen, ein Mensch, der an seine Mitmenschen nie eine sittliche Anforderung gestellt hat, soll den Richter spielen: er hat es einmal getan, ohne an seine eigene Würde zu glauben, und hat dann ehrlich und bescheiden den Talar wieder ausgezogen, viel aufrichtiger und sympathischer als die moralisierenden Dramatiker des heutigen Frankreich, die sich amtlich fortwährend empören müssen, um für ihre außerordentlich humanen Tendenzstücke die Nahrung des sittlichen Unwillens fortwährend frisch zu erhalten.

Georges Courteline

Der französische Schriftsteller Georges Courteline ist erst seit wenigen Jahren in Deutschland bekannt, in abermals wenigen Jahren wird er wieder unbekannt sein; denn seine kleinen Stücke, die meist auf Bühnen zweiten Ranges gegeben wurden, haben die Neugier unseres Publikums zwar gereizt aber nicht befriedigt. Die Schuld lag nicht an den Übersetzern, sie lag auch nicht an den Darstellern, die die teuflische Verve seines Dialogs in die Breite traten, oder an den sezessionistischen Regisseuren, die das Licht des Humoristen hinter den Scheffel ihrer Dekorationsmätzchen stellten. Diese Unzulänglichkeiten sind nur von den wenigen, die Courteline im Original kannten, bemerkt worden, und diese Verhunzungen haben sich auch andere französische Schriftsteller gefallen lassen müssen, die es namentlich in Berlin auf Hunderte von Aufführungen gebracht haben. Die kühle Aufnahme des in Frankreich so populären Dichters will ich weiter nicht beweinen; denn wenn er auch für sein Land wichtig ist, so können wir sehr gut ohne ihn leben. Betrübend war an diesem Falle nur die Stumpfheit der Durchschnittskritik, die sich für Leute begeistert hatte, gegen

die Courteline ein Löwe ist, und die Unempfindlichkeit des Publikums, das selbst in den ungenügenden Bearbeitungen seine Klaue hätte merken müssen. Man fand ihn grob, aber unwitzig, er schien nicht blendend, nicht pikant, kurz nicht pariserisch genug. In dieser Beziehung ist unser Publikum unerbittlich. Die Ansicht über das Pariserische wird dem deutschen Bürger durch das auf die Provinzen und das Ausland berechnete „Journal amusant“ beigebracht, sowie durch die lustigen Vaudevilles der Bisson, Hennequin, Feydeau und anderer Erfolginhaber; läßt er sich herab, sich so ein Stück anzusehen, und er tut es gern, so verlangt er eine theatralische Jongleurkunst von atemraubender Geschicklichkeit, sexuelle Zoten, tolle Verwechselungen und vor allem seine Entkleidungsszene mit der Ausstellung anregender Dessous, die namentlich von norddeutschen Schauspielerinnen mit der bekannten fürchterlichen Grazie ausgebreitet werden.

Damit war es nun nichts bei Courteline, in den meisten seiner Szenen fehlen die Frauen überhaupt, auf Eleganz macht er keinen Anspruch, und so fand man ihn grob, im höchsten Grade unpariserisch. Er ist eben eine eigene, isolierte Erscheinung und man kann ihn mit den gleichzeitig lebenden Künstlern des Dialogs nicht vergleichen. Dagegen sagt man, daß ein Tropfen von Molières Blut in seinen Adern fließt, man erinnert an Rabelais oder an Balzac, den Verfasser der „Contes drôlatiques“. Zu der Feststellung einer solchen Verwandtschaft würden uns die besten Satiriker wie Donnay und Lavedan nicht

verleiten, deren Stammbaum höchstens bis zu dem Meilhac des zweiten Kaiserreiches hinauflangt. Man hat also die Empfindung, daß Courteline einen älteren tief gewurzelten Zug des französischen Nationalcharakters vertritt und daß er ihn allein vertritt. Es ist die vieille gaîté gauloise, die aus der von Paris beherrschten Literatur fast völlig verschwunden ist, die aber noch im Volksleben und besonders in den älteren bürgerlichen Familien fortdauert. Gerade in solchen wird man noch finden, daß ein junges Mädchen vor dem Klavier ein altmodisches, moralisch höchst unbefangenes Liedchen trällert oder daß ein älterer Herr einen Schwank mit einer sehr unverschleierten Pointe vorträgt.

Unter ähnlichen Umständen habe ich Courteline zuerst kennen gelernt. Es war in einem ganz kleinen, völlig unbekannten normännischen Seebad, wo sich dieselbe Gesellschaft mehrere Jahre hindurch wiederfand, ein Kreis von Kaufleuten, Beamten, Künstlern, Schriftstellern und ihren Damen, der zu allem Unfug aufgelegt, die Ungebundenheit dieses Lebens sehr vollständig aber doch mit der französischen Maßhaltung auskostete. Am Tage wurde gebadet, gefischt, gesegelt, alles im leichtesten Kostüm, am Abend versammelte man sich im Kasino, kaum besser als eine Scheune, wo beim trüben Licht einer Petroleumlampe getanzt, musiziert und deklamiert wurde. Dort spielte man auch Dialoge von Courteline. Sie erforderten weiter keine Vorbereitung. Die Dekoration war überflüssig, das Kostüm höchst gleichgültig, aber

es wurde gut gesprochen und die Darstellungen erweckten ungeheure, schallende Heiterkeit. Dabei schmetterten die Wogen gegen die felsige Küste, sie ließen die blankgewaschenen Kiesel rollen und klirren, das wackelige Haus zitterte im Sturme, und über der Finsternis hingen die Sterne so groß und voll, als wollten sie vom Himmel tropfen. Wenn man in dieser mächtigen Umgebung etwas Lustiges wollte, konnte man nur Courteline spielen. Alle die anderen Amüseurs hätten uns wieder in die Welt versetzt, die man verlassen hatte, vergessen wollte, man hätte wieder die Luft der Boulevards geatmet, und es wäre lächerlich gewesen, eine Szene von Donnay oder Lavedan zu spielen, ohne ihr die erforderliche Eleganz zu geben, die Umrahmung eines Salons mit dem ganzen Parfüm des Luxus und der Überkultur, die diese Blüten hervorgebracht hat. Das macht den Unterschied. Die anderen Dialogisten sind Pariser, Courteline ist Franzose. Ihre Produktion bedarf vielerlei Voraussetzungen, der Entartungserscheinungen, der Perversitäten der Mode, des Dandytums. Sie leben von den Narrheiten der Zeit, von den tollen Erfindungen, die eine müßige Gesellschaft hervorbringt, sie sind die Kinder des Überflusses, des materiellen und geistigen Luxus. Das elegante Laster beschäftigt sie am meisten, darum müssen sie selbst elegant, graziös, pikant sein, und auf gewisse Art bleiben sie immer Snobs, weil sie die Welt, die sie als Sittenschilderer kompromittieren, notwendig brauchen und im Geheimen bewundern.

Neben diesen erscheint Courteline als ein Bourgeois der Literatur, als eine robustere, in einem älteren Boden wurzelnde Figur, er ist der Mann des gros rire, der starken, gesunden Lache, die Tränen des Vergnügens in die Augen treibt und den ganzen Körper in Bewegung setzt, so daß man sich auf den Bauch klopfen muß, um ihn wieder zur Ruhe zu bringen. Auf das Titelbild seines „Client sérieux“ hat der geniale Steinlen so einen alten Herrn gesetzt, der die Brille abnimmt, um besser lachen zu können. Courteline ist unabhängig von der Mode, er läuft den Perversitäten des modernen Lebens nicht nach, er braucht keine neuen Nuancen des Unsinns zu entdecken, sondern er beschäftigt sich mehr mit den typischen, immer gleichbleibenden Zügen des Menschen, und in jeder Einrichtung, in jeder Situation, in jeder Betätigung sieht er seine Dummheit, Feigheit, Kleinheit; er kann die harmloseste Sache, die unauffälligste Begebenheit zeigen, sobald er sie ansieht, scheint sie maßlos, grotesk, blödsinnig, er erklärt die Dummheit nicht, er bekämpft sie nicht, er wünscht auch nicht, daß das alles anders sein sollte, sondern er konstatiert mit Gleichmut und er freut sich, daß es in dieser Welt so viel zum Lachen gibt. Da ihm die ganze Welt gehört, ist er vielseitiger als die anderen Satiriker, die meistens auf dasselbe Ziel losgehen, die nur eine Spezialität ausüben. Diese sind gezwungen, sich fortwährend zu steigern, ihre eigenen Sprünge clownhaft zu überbieten, und namentlich die Frauen wie die Marni verderben ihr eigenes

Genre, indem sie ganze Schicksale, Tragödien und Romane, in ihre Dialoge drängen, die dann zu stark geladen sind und nur noch auf unfeine Leser durch ihre aufregende Knappheit wirken.

Courteline begnügt sich mit wenigem, er erzählt keine Schicksale, es scheint ihm gleichgültig, woher seine Menschen kommen und wohin sie gehen, er prägt seine Figur auf einen einzigen Zug der Lächerlichkeit, aber er drückt ihn zugleich der Menschheit auf, indem er ganz von selbst die Aussicht auf eine unendliche Wiederholung eröffnet. Seine Pointe ist nicht nur witzig abschließend, sie ist zugleich der Anfang einer Perspektive, die in das Reich des Unsinns weist und uns seiner Beständigkeit versichert. Seine scheinbar so anspruchslosen Sachen liest man sehr schnell, aber nach der Lektüre der besseren hält man einen Augenblick still, plötzlich gewinnen sie an Wichtigkeit, sie scheinen sich auszudehnen und viel Verwandtes, an das man erinnert wird, zu umfassen. Da sind ihm beim Radfahren ein paar reizende Geschichten eingefallen, wie die des ehrgeizigen Herrn, der jahrelang in verschiedenen Bahnen als schüchterner Anfänger auftritt und zum Erstaunen des Lehrers und aller Zuschauer schon nach wenigen Minuten seine Maschine in der Gewalt hat. Die Befriedigung dieser Eitelkeit kostet ihm täglich nur drei Franken, und welcher Mensch hat nicht Teil an diesem Zuge? Oder das Gegenteil: er selbst nimmt seine erste Stunde und von der Hand eines kundigen Freundes gehalten radelt er vertrauend drauf los. Plötzlich be-

merkt er, daß der Freund weit zurückgeblieben ist, und diese Entdeckung, die ihm Vertrauen geben sollte, reißt ihn sofort mit seinem Rade um. Das muß man lesen, um die anregende Kraft der Pointe zu spüren; die Wirkungen dieser kleinen Geschichten sind umso stärker, je schwächer und unauffälliger er die Akzente gesetzt hat. Doch diese stilleren Skizzen sind die selteneren, seine Vorliebe ist bei den lärmenden, drastischen Vorgängen, die das laute Lachen erwecken.

Courteline ist zugleich Realist und Phantast. Die Bedingungen der Handlung sind durchaus wahrscheinlich, nüchtern der nächsten Wirklichkeit entliehen, aber dann steigern sie sich ganz von selbst und sie schwellen zu so ungeheuerlichen Proportionen an, daß sie maßlos, grotesk, ja schreckhaft erscheinen. In diesem Vorgehen liegt etwas Geradliniges, Methodisches, die unbekümmerte Energie einer einseitig komischen Auffassung. Man denke an die Unerbittlichkeit, mit der Molières Georges Dandin gezüchtigt wird! Überhaupt pflegt Courteline Instinkte, die auch von Molière, wie von der ganzen älteren Komödie, befriedigt worden sind, die sich aber aus der Literatur in die Clownspäße des Zirkus oder in die Scherze des Puppenspiels geflüchtet haben. Es ist die Freude an der rein äußerlichen Komik, an der Häßlichkeit oder Abnormität der Erscheinung, wie auch der Gendarm des Marionettentheaters eine rote Nase oder der König einen dicken Bauch haben muß, es ist die Begeisterung für Ohrfeigen, Fußtritte,

Stockprügel oder das Interesse an gewissen Funktionen des menschlichen Organismus, wie ja auch Molière das Klystier als höchst komisches Requisit geschätzt hat. Courteline hat noch diese ungeschminkte Natürlichkeit, diese vor Vergnügen grunzende Derbheit, das Erbteil der vieille gaîté gauloise aus der Zeit, da der Franzose seinen Wein noch ungemischt trank und der Rausch noch nicht als unanständig galt.

Jeder Franzose hat den Ehrgeiz, gut zu sprechen, er sucht die tönende Melodie die geistreiche oder pathetische Wendung. Courteline gibt seinen Leutchen einen Dialog von höchst aristokratischen Allüren, von einer stilistischen Reinheit, die an die Schulmuster der Rhetorik erinnert, aber diese Vornehmheit ist eine schillernde Verkleidung, die er ihnen fortwährend an- und auszieht. Die hochtrabenden Wendungen dieser platten Wichte klingen wie Parodien, und wenn sie in Erregung geraten, bricht sogleich der Firnis einer nur aus Eitelkeit angewöhnten Kultur der geselligen Formen. In seiner Beleuchtung sind die Franzosen das ungehobeltste, roheste Volk Europas, während man sie immer noch für das Gegenteil halten muß. Da gibt es einen Streit zwischen Mann und Frau über einen höchst unanständigen Gegenstand. Die beiden prügeln sich, beschmutzen sich mit den gemeinsten Schimpfworten, während sie zu gleicher Zeit einen Besuch in höchst verbindlichen Wendungen zum Diner nötigen. Dieser Kontrast zwischen der äußerlichen Konvenienz und

der eingeborenen Bestialität ist bei Courteline durchgehend, aber die Vorliebe für sprachliche Derbheiten hat er mit einem großen Teil seiner Landsleute gemeinsam. Namentlich der Pariser, der doch die gefälligsten Umgangsformen in Europa hat, verliert nie die Zärtlichkeit für das Schimpfwort, „il le savoure", er rollt es auf der Zunge, schmeckt es mit Behagen, vielleicht empfindet er in seiner kraftvollen Anschaulichkeit einen Rest von Poesie, der der abstrakt und konventionell gewordenen Umgangssprache verloren gegangen ist. Courteline, der selbst einen zierlichen, etwas altfränkischen Stil schreibt, führt zugleich wohl von allen französischen Schriftstellern das vollständigste Schimpfwörterlexikon. Weder Philosoph, noch Moralist, noch Kritiker, macht er den Eindruck eines behaglichen Herrn, der die Menagerie der Menschheit mit freundlicher Neugier betrachtet, der allenfalls verstohlen die Tiere im Käfig mit seinem Regenschirm reizt, um sich an ihren Wutausbrüchen zu ergötzen.

Leidenschaftlich, gehässig wird er nur, wenn er gewisse Institutionen der Gesellschaft angreift oder vielmehr beschimpft, da er sie wegen ihrer dankbaren Lächerlichkeit nicht gern entbehren möchte. Er hat es besonders auf die Zwangsanstalten abgesehen, die den Menschen ohne Sinn tyrannisieren, ihn noch dümmer und stumpfer machen, auf die Schule, das Heer und die Bureaukratie. Für diese ist er unerbittlich, er läßt ihnen keinen Lichtblick, keine heitere Episode und er schlägt darauf los, wie ein Mensch, der

verwundet worden ist und wütend um sein Leben kämpft. Courteline hat diese drei Einrichtungen aus eigener Erfahrung kennen gelernt. Die alte Bischofsstadt Meaux ist für ihn das langweiligste Nest von Frankreich, weil er dort seine Kindheit verbracht hat, sein Collège das aller abscheulichste, weil er da eingefangen war. Die Lehrer sind eigensinniger als Maulesel, gefährlicher als Wahnsinnige, „dümmer als Schweine". Nicht besser geht er mit seinen Erinnerungen aus der Dienstzeit um. Seine so populär gewordenen militärischen Schilderungen kamen seinem Talent am meisten entgegen, weil das mechanische Leben der Kaserne an sich schon etwas Groteskes, Widersinniges, Gespenstisches hat. Alles was hinter diesem Leben steht, die Poesie des Krieges, der Ruhm der Waffen, die Ehre des Vaterlandes, alles das ist ihm im höchsten Grade gleichgültig. Er gibt nur wieder, was er gesehen und gelitten hat, die seelentötende Sklaverei, den ungeheuren Stumpfsinn, und er schildert mit unerreichter Meisterschaft. Aus seinen Dienstjahren wird sich jeder des philosophischen Typus von Soldaten erinnern, der seine Zeit zwischen Lazareth und Arrest teilt, des raffinierten Kenners des Kodex, der für jede Übertretung seine Strafe vorher berechnen kann und gewisse unsympathische zu vermeiden weiß. In dem berühmten „**Train de 8 H 47**" werden zwei von diesen Weisen, die die tollsten Streiche verübt haben, von Gendarmen in die Garnison zurückgebracht, was als die größte Schande

gilt, und sie wissen nicht recht, ob sie lachen oder weinen sollen. Aber plötzlich fassen sie sich, weil das Schlimmste nun da ist. — **Ah! et puis barca! ça fait le compte. Nous, nous en foutons, au surplus.** — „Und in diesem Wort war die ganze Philosophie des Metiers, die endlich obenauf kam, die ganze überlegene Unbekümmertheit des Weisen, der von den Irrtümern dieser Welt zurückgekommen ist und sich Soldat nennt, dieses reizenden Skeptikers, der unentwegt durch die Verrücktheit dieses stumpfsinnigen Lebens seine Heiterkeit trägt, jeder Prüfung gewachsen und mit dem Mutwillen eines jungen Hundes, der einen zerlöcherten Hut gefunden hat."

Ebenso leidenschaftlich rächt sich Courteline an der Bureaukratie, weil er ihr als kleiner Beamter angehört hat. Ihr verdankt er einige seiner witzigsten Dialoge, aber er hat sich verleiten lassen, dieses Sujet zu stark auszunützen, und es gibt da einige, die nur noch grob und nicht mehr witzig sind. Bei einer so starken Produktion ist das begreiflich, und wer seine zwei Dutzend Bände mit ihren kleinen Erzählungen, Skizzen, Dialogen, Miniaturkomödien hintereinander liest, der wird den Eindruck einer gewissen Manotonie, einer in ihrer Methode fast pedantischen Komik haben. Courteline ist der geborene Farceur, der Mann der immer bereiten und breiten Lache, und seine literarische Persönlichkeit läßt eine Entwicklung nicht zu, sie war von vornherin fertig. Aber seine Sachen sind solider, dauerhafter als die

mehr mondänen Produkte scheinbar glänzenderer Geister, sie sind auf Beständigkeit gegründet durch ihre Unabhängigkeit von der Mode, durch ihre weise Beschränkung auf die einfachsten und wichtigsten Züge menschlicher Narrheit. Man kann jeden seiner Dialoge auf die Bühne bringen, er hält dem Theater stand durch die Festigkeit sparsamer Charakteristik, durch die unvergleichliche Lebendigkeit der Mimik. „Boubouroche" war eine Erzählung, durch wenige Veränderungen, die nichts Wesentliches hinzufügten, wurde sie zu einer zweiaktigen Komödie, und diese Farce, die man ohne Übertreibung neben den „Maître Pathelin" und fast neben den „Georges Dandin" stellen darf, wird den Namen Courteline noch erhalten, wenn man die Sprache von Gyp, Donnay, Lavedan nicht mehr versteht. Seine Komik hat sich hier zur Tragik vertieft, mit ihrer scharfen geraden Charakteristik und ihrer grotesken und doch logischen Steigerung einfacher Lebenswahrheit konzentriert sie die großen immer gleichen Züge menschlicher Dummheit und Gutmütigkeit, menschlicher Lasterhaftigkeit und Treulosigkeit. Boubouroche ist schlechtweg der täppische Mann, der immer betrogen und doch nie enttäuscht sein wird, Adele ist das Weib, das immer betrügen wird, nur weil sie Weib ist. Das ist durchgeführt wie eine glänzende Corrida. Die kalte, überlegene Frau ist der Matador, der den Stier zu blinden Ausfällen reizt und ihn im günstigen Augenblick mit dem schlanken Degen niederstreckt. Und wenn seine Wut vor ihrem über-

legenen Spiel zusammengebrochen ist, streichelt sie ihm noch die Hörner mit frechem Lächeln.

Die Zeit wird unter den Werken Courtelines ihre Auslese halten, aber diese tragische Posse darf den Spruch der unerbittlichsten Richterin ohne Furcht erwarten.

François de Curel

Vor dreizehn Jahren begab sich Herr Antoine, der Begründer der Freien Bühne in Paris, der jetzt sein hübsches Theater am Boulevard de Straßbourg hat, in eine Sommerfrische, um sich von den Anstrengungen seines viel gepriesenen und viel gescholtenen Unternehmens auszuruhen. Man lebte damals, wie auch in Berlin, in Erwartung des großen naturalistischen Talentes, das die Konvention und die Routine von der Bühne vertreiben würde, und die Hoffnungen der Jungen wandten sich an den tätigen, vorurteilslosen Direktor, der sich aus einem kleinen Buchhalter der Pariser Gasgesellschaft in einen genialen Theaterleiter verwandelt hatte. Diese Hoffnungen nahm er in einem von Manuskripten gefüllten Koffer mit und er machte auch eine Entdeckung, die seinem Spürsinn zur Ehre gereichte. Drei Stücke fielen ihm durch besondere Eigenschaften auf, und als er an die drei ihm unbekannten Verfasser ermunternde Zusagen richtete, erhielt er die Antwort von einem einzigen, es war François de Curel, ein reicher lothringischer Edelmann, der sich bis dahin nur mit zwei sehr dürftigen Romanen in der Literatur versucht hatte.

Antoine hegte diesen Anfänger mit großer Vorliebe, er blieb ihm auch treu, als er seine eigene Bühne begründete, aber Curel hat ihm diese Pflege nicht recht vergolten, er ist der interessante Anfänger geblieben, dessen Meisterwerk man immer noch erwartet, und seine Propheten haben sich nicht anders helfen können, als daß sie jede neue Enttäuschung unter einem Aufwande von enthusiastischen Gebärden versteckten. Es genügt nicht, über solche freiwilligen und unfreiwilligen Täuschungen, die sich überall wiederholt haben, zu spotten, man muß da an die prachtvolle Szene denken, als Goethe bei der Aufführung von A. W. Schlegels „Jon", einem der langweiligsten Experimente unserer Literatur, gegen die vor Vergnügen wiehernden Philister mit einem „Man lache nicht!" aufstand. Man kann jedes einzelne Drama des unermüdlichen Anfängers und Versuchers Curel als ästhetische Leistung zurückweisen, aber man braucht nicht an seiner Ehrlichkeit zu zweifeln, und der Kritiker, der sich nicht weniger mit der Geschichte des Publikums als mit der der Produzierenden zu beschäftigen hat, muß sich die Frage vorlegen, warum gerade auf einen Mann nicht nur von einer literarischen Clique, sondern auch von Unbefangenen große Hoffnungen gesetzt worden sind, und wie derselbe Mann durch eine Reihe von halben Erfolgen und ganzen Mißerfolgen zu einem geachteten Namen gekommen ist. Die Erklärung ist gewöhnlich in den Erfolgen der anderen zu suchen.

Wer in Paris einige Theaterkampagnen verfolgt, der ist von der dauernden Ausgabe an Geist und Talent überrascht, aber schließlich hat er doch den Eindruck einer großen Monotonie und als Endresultat einen üblen Nachgeschmack. Wie künstlich ist diese Welt, wie eng und einseitig, und wieviel quälerische Erfindung muß sich mühen, um das tausendmal Gesehene noch einmal zu variieren, um die bekannten Effekte immer wieder zu steigern! Läßt man die kleinen Theater beiseite, die neben dem Chanson, dem Monolog und der Pantomime dramatische Spielereien undefinierbarster Art pflegen, so bleiben für die großen eleganten Bühnen der Boulevards im Grunde nur zwei Arten von Stücken übrig, die der ernsteren Komödie, in der die Frau den Mann betrügt, und die des lustigen Vaudevilles, in dem die Frau von dem Manne betrogen wird, es sei denn, daß sie sich gegenseitig nichts schuldig bleiben. Der Rest der Welt jenseits der Boulevards ist im allgemeinen für den Pariser Dramatiker nicht vorhanden, und wenn er sich aus dem Salon herausbegibt, muß er den Mangel an Frivolität und Pikanterie durch einen starken Aufwand an tendenziöser Rhetorik zu ersetzen suchen, wie es dem groben Brieux mit seinen recht unkünstlerischen Produkten gelungen ist. Eine Reaktion aus Überdruß und Beschämung muß sich da irgendwo einstellen, und es werden nicht die schlechtesten Schichten sein, die auch einmal zum Nachdenken angeregt sein wollen, anstatt sich fortwährend kitzeln oder auf-

reizen zu lassen, und sie werden dem Anreger eine gewisse Erkenntlichkeit bewahren, selbst wenn er ein Dilettant in der Dramatik und auch in der Logik bleiben sollte. Das ist Curel immer gewesen, aber man ist mit ihm in anständiger ob auch manchmal langweiliger Gesellschaft, wenn man von den anderen Amuseurs kommt, und ich habe ihm auch einige Abwechselung zu danken gehabt, wenn ich nach einer seiner Premieren bei Antoine mit Bekannten über seine religiösen und sozialen Probleme streiten konnte, anstatt eine Prüfung anzustellen, warum Madame X. ihren ersten Liebhaber durch einen zweiten Trottel ersetzt hat.

Aber der Fall Curel hat noch eine andere Seite, nämlich die der nationalen Eitelkeit, die in Frankreich nie unberücksichtigt bleiben darf. Unsere Nachbarn haben immer noch den größten Export an dramatischer Ware, aber sie sind auf die ausgeführten Produkte, von denen sich die plumpsten im Auslande gewöhnlich am besten bewähren, nicht besonders stolz und sie wissen sehr gut, daß die tieferen Anregungen der dramatischen Kunst von dem germanischen Norden ausgehen. Sie haben zwar Ibsen selbst abgelehnt, aber da sie sich seine europäische Machtstellung nicht verhehlen konnten, wollten sie auch aus eigenen Mitteln einen ernsthaften Dramatiker, einen Problemdichter haben, der nicht von jedem verstanden werden darf, und sie hatten Curel für die Ernennung zu dieser gloire nationale vorgesehen. Sein letztes Werk „La Fille sauvage“

hätte nun alle Hoffnungen begraben sollen, aber die Pariser Kritik zerstört nicht gern einen Ruhm, den sie selbst wenn auch auf Vorschuß bewilligt hat; es fehlt ihr an der gesunden Rücksichtslosigkeit, die dort nur die Jungen und Einflußlosen haben dürfen, während die mächtigeren Kunstrichter, von allen anderen Rücksichten und Einflüssen abgesehen, den Glanz der Hauptstadt und des Landes zu verdunkeln fürchten, wenn sie mit einem Namen aufräumen wollen.

A-t-il le don? Hat er die Gabe? fragte der alte Sarcey, dem Curel als eine wenigstens ungewöhnliche Erscheinung auffiel. Darunter verstand dieser ehrliche Kritiker mit den immer vulgär gebliebenen Instinkten die Fähigkeit, eine rein äußerliche Spannung herzustellen, die nun auch in Frankreich an Schätzung verloren hat. Diese Frage kann heute verneint werden, aber wenn auch seine späteren Stücke sich nicht eingebürgert haben, so liegt es nicht ausschließlich an der mangelnden Technik, sondern an der Temperamentlosigkeit ihres Verfassers. Es fehlt ihm an der zeugenden Wärme, an der Dichtheit der Stimmung, die den Figuren die atmosphärische Umgebung verleiht, mit einem Wort an der naiven Schöpferkraft. Gleichsam um seine Abstraktheit zu rechtfertigen, hat man sein Gesamtwerk théâtre d'idées genannt, aber er konfrontiert nur Ideen oder ihre sehr bewußten Vertreter, ohne daß er als Persönlichkeit stark genug wäre, uns seinen Überzeugungen zu unterwerfen. Damit könnte er noch

ein starker Rhetoriker sein, wenn nicht die Unbekümmertheit seiner Rhetorik durch die ironische Nüchternheit des lothringischen Stammes beeinträchtigt wäre. Diese Lothringer wie auch Barrès und andere sind neugierige Psychologen, kühle Beobachter auch den eigenen Verhältnissen gegenüber, und selbst wo sie lieben, finden sie keinen einfachen starken Ton.

Doch ich bemerke, daß ich über Curels Dramen an sich noch nichts gesagt habe, und darin liegt auch eine Kritik, weil die literarische Rolle, die ihm zuerteilt wird, sich weniger aus seinen Leistungen erklären läßt als aus den Erwartungen derer, denen er etwas von der glatten Routine Abweichendes versprochen hatte. Allein sein Wollen, sein ehrliches Wollen hat ihm gegenüber den Geschickten, die jedes Jahr dasselbe können, eine Ausnahmstellung verschafft, und seine günstige Lebenslage hat ihn nicht gezwungen, durch die Berücksichtigung der Wünsche und Gewohnheiten des Publikums den materiellen Erfolg zu suchen. Darum wünschte der alte Sarcey in seiner robusten Auffassung diesem unabhängigen Kavalier einen gerissenen Mitarbeiter, der seine schweren Vorwürfe zu kräftigen theatralischen Effekten verarbeiten sollte.

Mit seinem ältesten Stück „L'Envers d'une Sainte“ (Die Kehrseite einer Heiligen) hat Curel ein schwächliches Seitenstück zu Ibsens „Rosmersholm“ geschaffen, das auf ihn einen großen Eindruck gemacht haben muß. Ein sehr ernstes, leidenschaftliches Mädchen ist von einem wankelmütigen Bräuti-

gam im Stich gelassen worden und sie versucht sich zu rächen, indem sie die junge Frau, auf die seine Wahl gefallen ist und die sich schon Mutter fühlt, in einen Bach stößt. Mit ihrer ungestillten Leidenschaft geht sie in ein Kloster, um erst achtzehn Jahre später nach dem Tode des Geliebten ins Elternhaus zurückzukehren. Ihre sehr nachsichtige Rivalin hatte den Anschlag, der eine zu frühe Niederkunft veranlaßte, als einen Unglücksfall ausgegeben und sie verriet das Geheimnis erst, als der Mann, der sich einen Sohn wünscht, ihr die spätere Unfruchtbarkeit vorwarf. Darüber neue Wut der zurückgekehrten Heiligen und neue Rache, indem sie die Tochter der Feindin mit ihrem Bräutigam entzweit und als ein weiblicher Tartüffe die Kleine moralisch so verängstigt, daß sie den Schleier nehmen will. Schließlich geht die Heilige wieder in sich und findet selbst den Weg ins Kloster zurück. Die Verzwicktheit der Voraussetzungen ist für den Dichter typisch, sie wird für ihn notwendig, weil er selbst nicht die naive Kraft hat, aus einfacheren Bedingungen einen dramatischen Konflikt herauszuschlagen. Die Haltung des Stückes entspricht der erklärenden Umständlichkeit des Titels, es läßt nichts erraten, es muß alles gesagt werden, und wenn Ibsen nur allmählich in Seelenabgründe führt, so orientiert uns Curel mit pedantischer Sachlichkeit. Ihm fehlt die beste Eigenschaft des Dramatikers, die Suggestionskraft, so daß er Vorstellungen, die der Größere mit einem Wort, mit einer Gebärde erweckt, nur auf dem Umwege

endloser Dialoge erreicht. Das Drama bleibt uns fremd, weil er es nicht in uns hineinverlegen kann. Es mangelt diesen kleinen französischen Bourgeois an der Mystik der Einsamkeit, in der die Leidenschaften zu verbrecherischer Größe aufwachsen, und es mangelt seiner Lösung an der Kraft, Gewissen und Willen zu erwecken, die den nordischen Dichter zu einem gewaltigen Seelenherrscher macht. Alle Vorgänge spielen sich in mechanischem Nacheinander, in derselben Temperatur und in derselben Beleuchtung ab, ihm fehlt der Sinn für eine zweckvolle Organisation, für eine proportionierte Abstufung, und er gleicht einem Architekten, der ein Gebäude aus Stockwerken von genau derselben Höhe aufführt.

Curels folgendes Werk „Les Fossiles“ (Die Versteinerten) könnte man die französischen „Gespenster“ nennen, und man muß ihm zugeben, daß die dort geschilderte Adelsfamilie auf einem einsamen Ardennenschlosse, in dem die Geister der Vorfahren gebieten, von einem Hauch des Gespenstischen umwittert ist, daß die Vergangenheit eines müden, durch Inzucht verdorbenen Geschlechtes in die Gegenwart seiner letzten Abkömmlinge fühlbar hineinspielt. Allein die Handlung beruht wieder auf einer höchst bizarren Kombination, und je breiter sie motiviert wird, desto mehr fällt ihre psychologische Möglichkeit. Der alte Herzog von Chantemelle hat die Tugend einer ins Haus genommenen armen Freundin seiner Tochter in wirksamer Weise be-

unruhigt. Sie hat sich seinem schwindsüchtigen Sohne ebenfalls hingegeben, aus Liebe zwar, aber ohne von dem Alten zu lassen. Da sie einen Knaben zur Welt bringt, haben Vater und Sohn dieselbe Berechtigung, sich für den Erzeuger zu halten und nach einigen wütenden Szenen der Eifersucht einigt man sich, das Kind, das jedenfalls ein Produkt der Familie ist, anzuerkennen, damit der berühmte Name Chantemelle nicht ausstirbt. Alle Mitglieder der Familie werden durch ihre Einwilligung zu Mitschuldigen gemacht. Dieses Stück des lothringischen Barons soll eine soziale Bedeutung haben. Die französische Aristokratie, die an den legitimistischen Traditionen festhält, ist durch die Republik zur Untätigkeit verurteilt, dennoch will sie nicht sterben, und so akzeptiert ein altes Geschlecht sogar die Blutschande, um die Fortdauer seines Namens zu sichern. Man weiß, wie vorurteilslos und illegal wenigstens in früheren Jahrhunderten von Geschlechtern gehandelt worden ist, um der Welt einen legitimen Erben vorzustellen, und man kann diesen Fanatismus der Selbsterhaltung verstehen, aus dem man eine packende historische Novelle bestreiten könnte, aber die Chantemelles, die soviel Schmutz brauchen, um ihren Stammbaum wieder einzupflanzen, haben für eine dramatische Behandlung nicht den genügenden typischen Wert, sie sind für uns höchstens Kuriositäten, und ihr Problem ist so fremd und entlegen, daß wir vielleicht mit Anstrengung noch mitrechnen aber keinesfalls mitfühlen

können. Ein anderer als Curel hätte vielleicht auch das möglich gemacht, aber ihm fehlt gerade die Leidenschaft; die Taten zeugen sich nicht fort bei ihm, sondern er braucht so und so viel Widernatürlichkeiten, um den Stoff des Problems zu haben, und da seine Menschen nicht Fleisch und Blut empfingen, müssen sie sehr viel reden, um uns überhaupt von ihrer Existenz zu überzeugen. Die langen Reden haben ihm nicht einmal genügt, das Nötige zu sagen, so daß er gegen alle dramatische Technik gezwungen ist, den Sinn des Ganzen durch das feierlich verlesene Testament des inzwischen an der Schwindsucht gestorbenen jungen Grafen auszusprechen, daß die französische Aristokratie ihre sterile Einsamkeit aufgeben soll, um in den Reihen der Bürger dem Vaterlande zu dienen. Allerdings gibt er da seine Bemerkungen und seine stets reinlche Sprache hebt sich in wärmeren Momenten zu höherer stilistischer Schönheit.

Wir können die Komödien Curels, die alles andere als komisch und für ihn auch weniger charakteristisch sind, beseite lassen, um die Bahn zu verfolgen, die er mit seinen „Fossiles" eingeschlagen hatte. Als eine Art Fortsetzung kann man „Le Repas du Lion" (Das Mahl des Löwen) betrachten, dessen unbehilfliche Weitschweifigkeit doch durch mehrere recht geistreiche Einfälle erträglich gemacht wird. Der junge Edelmann Jean de Sancy ist der leidenschaftliche Vertreter eines christlichen Sozialismus in der Richtung des Grafen de Mun, er spricht mit demselben

Erfolge vor den Arbeitern wie vor den Herren und Damen des Faubourg St. Germain, die die katholische Kirche zur Schiedsrichterin auch in sozialen Dingen machen wollen und von ihr die Überwindung des Klassenkampfes erwarten. Der Graf ist durch ein Verbrechen auf den Weg des Apostolats geführt worden. Er war ein nervöser, unbändiger Junge, als man das alte Besitztum seines Vaters durch Anlage von Hütten entstellte, und aus Haß gegen die Verwüster seines Waldes setzte er ein Bassin unter Wasser, wobei eine armer Trunkenbold seinen Tod fand. Damals schwor er, daß sein Leben den Arbeitern gehören sollte. Aber seine Sucht zu sühnen wird nicht befriedigt, weil er bemerkt, daß alles, was er unternimmt, zu seinem Vorteil ausfällt; sein Altruismus macht ihn berühmt und einflußreich, seine schöne Beredsamkeit gewinnt ihm die Gunst der Frauen. „Chaque fois qu'un homme de valeur se mêle des affaires d'autrui, il y gagne." Das ist eine feine Bemerkung, und angesichts ihrer Bestätigung weiß er selbst nicht mehr, ob er noch ehrlich ist. Die Arbeiter seiner eigenen Werke, die er mit seinem bürgerlichen Schwager zusammen besitzt, wollen ihn erproben und fordern ihn auf, auch auf seinem Boden eine seiner schönen Reden zu halten. Er folgt ihrem Wunsche, um zu ihrer Enttäuschung das Gegenteil seiner bisherigen Überzeugungen zu verkünden. Dieser innere Umschwung ist durch eine einzige Unterredung mit seinem Schwager, einem genialen Unternehmer, her-

beigeführt worden, und darin liegt die Hauptschwäche des Stückes, das eine histoire d'âme sein sollte, ohne daß es uns die Entwicklung einer Persönlichkeit veranschaulichen, ihren Übergang von einem Extrem zum anderen erklären kann. Der Apostel des Sozialismus, plötzlich zum Verkünder des schroffsten wirtschaftlichen Individualismus geworden, hält vor den ausständigen Arbeitern seine Rede vom Mahl des Löwen. Die feigen Schakale, die selbst kein Wild niederschlagen können, müssen warten, bis der König der Tiere sich gesättigt hat, um sich mit den Resten seiner Mahlzeit zu begnügen. Die Schakale sind die Arbeiter, die Löwen die großen Unternehmer. Dieser Vergleich entfesselt die Wut der Streikenden, und der junge Graf wird von einem ihrer Führer erschossen, — die Rache der Schakale. Dieses sehr umständliche Drama, das einige gute Szenen und viele gute Einfälle hat, ist der französische „Volksfeind", nur daß es nicht mit der Wucht eines persönlichen Erlebnisses und Bekenntnisses auftreten kann.

Einen noch höheren Flug versuchte Curel in „La nouvelle Idole" (Der neue Götze), wo er das Verhältnis von Religion und Wissenschaft behandelte, um immerhin mit einer festeren Synthese als in den früheren nicht zu Ende gebrachten Problemstücken zu schließen. Eine einheitlichere und zweckmäßigere Anlage hat diesem Werke sogar zu einem kleinen Bühnenerfolge verholfen. Dr. Donnat ist ein großer Arzt und Forscher, ein Mann ohne religiöse oder

metaphysische Bedürfnisse, er glaubt an seine Diagnose, an die Unfehlbarkeit seines Auges und seiner Hand, die sich noch nie geirrt haben. Einer kleinen Schwindsüchtigen, die er nach allen wissenschaftlichen Erfahrungen für verloren halten darf, impft er den Krebsbazillus ein, den er zum Heile der Menschheit gefunden zu haben glaubt, und er muß sich zum ersten Male in seinem Leben von einem Irrtum überzeugen. Die Lunge der Kleinen ist geheilt, sie hat seine Vorschriften befolgt und dazu heiliges Wasser aus der Grotte von Lourdes getrunken. Curel sagt nicht, daß hier ein Wunder geschehen sei, sondern er gibt die Heilung als weiter nicht zu erklärende Voraussetzung, und wir können sie nur akzeptieren, weil wir alle an solche Rettungen glauben und gegen die unbedingtesten Todesurteile der Wissenschaft immer noch die letzte Instanz der Hoffnung anrufen, wenigstens wenn unser eigenes Leben oder das von geliebten Menschen im Spiele ist. Der große Arzt steht hier zum ersten Male vor einem Wunder und der ganze Bau seiner Erfahrungen gerät ins Schwanken. In der Auslegung seines Gewissenskonfliktes mag er manches sagen, was nicht in den Mund eines Gelehrten gehört, aber es wird sachlich schließlich nicht falscher sein als die Überlegungen von Kriegs- und Staatsmännern in der großen Tragödie. Jedenfalls haben wir es hier mit dem einzigen Curelschen Stück zu tun, das in annehmbarer Weise zu einem menschlichen Schluß kommt. Die geopferte Kleine merkt, was vorgegangen ist,

aber sie teilt die Entrüstung der anderen nicht, und wenn ihr Tod der Menschheit etwas helfen kann, so will sie gern sterben. Ihr Beispiel wird dem großen Arzte zu einer Erleuchtung, er unterzieht sich derselben tödlichen Inokulation und er wird ihre Folgen bis zum letzten Augenblick des Bewußtseins registrieren. So kommen beide, die gläubige Kleine auf dem kürzesten Wege des Gefühls und der ungläubige Gelehrte auf dem langen Wege des Denkens, an demselben Ende an. Es gibt nichts Höheres als das Opfer und nur wer Märtyrer sein kann, ist zum Führer berufen. So antwortet das Stück zugleich für das fragend gebliebene soziale Drama, das mit dem Bilde des Löwen und der Schakale endete. Hier geht der Löwe der Wissenschaft einträchtig mit dem Lamm des Glaubens, und das Stück hätte uns sympathisch werden können, wenn es nicht durch die sehr überflüssige Episode der Madame Donnat verunziert wäre, die mit einem Schüler ihres Mannes einen kleinen Ehebruch versuchen will, aber durch die Bewunderung seines letzten Entschlusses wieder zu ihm zurückgeführt wird.

Die beiden letzten Stücke hatten Curel eine sehr vorteilhafte und durchaus verdiente literarische Position gegeben, und sehr ehrliche Enthusiasten sagten ihm: nun noch einen kleinen Ruck, ein bißchen mehr Technik, ein bißchen mehr Rücksicht auf die Bühne, und du wirst das so oft vorausgesagte Meisterwerk geschaffen haben! Diese Aufforderung

entsprang einem freundlichen Irrtum über die Natur des Dichters, für dessen Spekulationen das Drama viel mehr eine zufällige als eine notwendige Form ist, und dessen ehrlicher Eigensinn mehr durch die Probleme an sich als durch ihre künstlerische Versinnlichung angezogen wird. Curel blieb der vornehme Amateur, der sich nicht abschleifen wollte oder konnte, und mit der fröhlichsten Selbstsicherheit des Dilettantismus griff er zu dem denkbar er, habensten Stoffe, er unternahm es, in „La Fille sauvage“ (Das wilde Mädchen) die Geschichte der Menschheit zu erzählen, als ob das für den guten Willen eine Kleinigkeit sei. Für solche Versuche hat man in Frankreich, allerdings nur bei Franzosen, eine gewisse Nachsicht, die aus einem naiven Respekt vor der Größe des Problems selbst hervorgeht, wozu noch eine gewisse Achtung für die Autoren kommt, die sich das Recht nehmen, ein sonst verwöhntes Publikum ehrbar zu langweilen. Bei uns hätte das Stück an keiner Bühne zu Ende gespielt werden können, aber der sonst sanguinischere Franzose beweist als Publikum viel mehr Geduld, oder wenn man will, mehr Erziehung.

Um den Inhalt von sechs schier unerträglichen Akten anzudeuten, genügt folgende Orientierung. Eine junge Wilde wird in Afrika in einer Tierfalle gefangen und zunächst dem Harem eines schwarzen Kronprinzen einverleibt, wo sie die anderen Frauen beißt, mit dem Lieblingsaffen des Königs charmiert und andere Anzeichen

primitivſter Inſtinkte von ſich gibt. Ein franzöſiſcher Forſcher nimmt das kleine Ungeheuer mit nach Europa, um es in einem Kloſter zähmen zu laſſen. Sie wird erſt fromm gemacht, dann zur Dame erzogen und in die Welt der modernen Bildung eingeführt, wozu ſie einen Akt in Baireuth verbringen muß. Natürlich verliebt ſie ſich in ihren franzöſiſchen Beſchützer, der ſie aber nach Afrika zurückſchickt, wo ſie Königin werden und Katholizismus und Ziviliſation verbreiten ſoll. Leider hat ſie mit der Enttäuſchung ihrer Leidenſchaft auch ihren Glauben verloren, und ſie wird eine grauſame, wollüſtige, durch die Kultur doppelt raffinierte Sultanin. Die einzelnen Akte ſollen die Stadien bedeuten, die die Menſchheit durchlaufen kann, Barbarei, Religion, Wiſſenſchaft, Kunſt und endlich Dekadenz und neuer Rückfall in Barbarei. Es erübrigt ſich, auf dieſes kindliche Machwerk einzugehen, mit dem der brave Curel wiederum bewieſen hat, daß er ein Dilettant in Dramatik und Logik bleiben will, allerdings ein achtbarer, geiſtig nicht unbedeutender Dilettant, der in ſeinem Ungeſchick auch ernſthafte Leute häufig ſtärker beſchäftigen wird als manche Lieblinge des Theaters mit ihrer glücklichen, von gedanklichen Sorgen unbeſchwerten Mache.

Georges de Porto-Riche

Der Name dieſes Schriftſtellers iſt in Deutſchland ſo gut wie unbekannt, und auch in Paris ſpricht man ſelten von Georges de Porto-Riche, dann aber mit einer Art von verhaltenem Enthuſiasmus, als ob die Lobſprüche, die man den Lieblingen des Tages bereitwillig zollt, auf ſeine Kunſt keine Anwendung finden dürften. Er gehört nicht zu den Dramatikern, die jedes Jahr mit einer Neuheit wiederkehren, er lebt in vornehmer Zurückgezogenheit und hat die Öffentlichkeit nie mit ſeiner Perſon beſchäftigt. Er iſt nicht lärmend gekommen, um wieder zu verſchwinden, wie viele andere, er iſt einer von den Bleibenden, den ſtill und nachhaltig Wirkenden, die ſich Zeit laſſen dürfen, weil ſie nicht mit der literariſchen Mode vergehen. Schon im Alter von zwanzig Jahren hat Porto-Riche die Bühne gewonnen mit mehreren romantiſchen Versſtücken von ſtarkem Kolorit und blühender Sprachpracht, aber er hat die Wiederherausgabe dieſer Jugendwerke verhindert und er hat auch mehren Gedichtbänden derſelben Periode, die ſehr günſtig aufgenommen wurden, keine neuen mehr folgen laſſen. Von ſeiner ganzen Produktion hat er nur vier Dramen

anerkannt, die in einem Bande „Théâtre d'Amour“ vereinigt sind, zwei Einakter „La Chance de Françoise“ und „L'Infidèle“, denen die beiden längeren Stücke „Amoureuse“ und „Le Passé“ folgen. Wenn im Vaudeville-Theater eins von den Machwerken versagt, die für Madame Rejane von irgend einem Dramatiker in Verbindung mit Schneider und Dekorateur hergestellt werden, so greift sie zur „Amoureuse“, immer noch ihre beste Rolle, obgleich sie nicht für sie geschrieben worden ist, und im Théâtre Français geht das reizende Versstück „L'Infidèle“ zuweilen einer Novität voraus, der diese Nachbarschaft dann sehr gefährlich wird.

Das sind die Gaben, die die französische Bühne bisher von Porto-Riche als dauernden Besitz empfangen hat, zahlreich sind sie nicht, aber es sind die Gaben eines Dichters. Das ist Porto-Riche, nur das, während die anderen Dramatiker, die Hervieu, Donnay, Lavedan, Brieux, Lemaître in ihren Werken zugleich als Feuilletonisten und Chroniqueurs, als Advokaten und Rhetoriker aufzutreten scheinen. Sie plaudern und amüsieren, sie spotten und karikieren, sie klagen an und verteidigen, sie schildern Sitten und Unsitten, sie stellen Thesen auf, die sie durch einen Fall erläutern, sie treiben Kasuistik, indem sie das Verhältnis der Persönlichkeit zur Gesellschaft, die Revolten der Individuen gegen die mechanische Macht des Gesetzes darstellen. Bei Porto-Riche gibt es keine Auseinandersetzung mit den Forderungen der Gesellschaft, mit den Paragraphen ihrer Rechts-

ordnungen, er findet eine mit dem Leben gesetzte Tragik schon in dem Vorhandensein der Leidenschaft, er hat in seinem „Théâtre d'Amour" die Liebe rehabilitiert, die zu einem Gegenstande der Deklamation, der Galanterie oder der ironischen Sentimentalität geworden war. Obgleich er höchst moderne, komplizierte, von der Kultur überfeinerte Menschen darstellt, ist er immer Romantiker und Lyriker geblieben. Mancher Satz seiner Konversation liest sich wie ein Vers, und man gleitet von Szene zu Szene wie von einer Strophe zur andern. Die Technik seiner Dramen ist mühelos, unabsichtlich, zuweilen selbst nachlässig, aber sie scheinen zu schweben, weil sie von einer starken Leidenschaftlichkeit getragen werden, und die Erregung, die ihre heiße, öfters schwüle Temperatur mitteilt, hält uns dauernd in einem stärkeren Bann als die Erfindungen anderer, die in geschickter Vorbereitung ihre coups de théâtre ankündigen. Porto-Riche gehört zu den wenigen Dramatikern, die nicht von feuilletonistischen oder journalistischen Ursprüngen angefressen sind, er macht keine Scherze, die jede beliebige Person in den Mund nehmen kann, er verschmäht die Räsonneurs, die mit den geistvollen Interpretationen der Handlung auf das Publikum einreden, er braucht keine von den Tiraden für oder gegen eine Sache, die sich so willig zitieren lassen, und er hat doch sehr viel Esprit, aber er hat ihn in jedem Augenblick und so reichlich strömend, daß er ihn nicht in besonderen Reservoirs anzusammeln braucht. Seine Personen sprudeln alle

von entzückenden Einfällen, die einen, um über ihre Banalität hinwegzukommen, andere, um die Wunden ihrer Seele unter Stacheln zu verbergen, aber diese Scherze lassen sich von den Personen nicht loslösen, sie sind individuellen Ursprungs, verschieden in Farbe und Ton, von melancholischer Ironie bis zum derben Zynismus. Sie sind wie eine kapriziöse Begleitung, die über einer traurigen Melodie schwebt, sie geben eine wehmütige Heiterkeit, die süße Stimmung, in der man lächeln muß, um nicht zu weinen.

Dieses Théâtre d'Amour ist eine Art Frauenlob, ein eifriger Kampf gegen die konventionell gewordene romanische Auffassung „La donna è mobile", aber man muß ihren Ritter nicht mit den Schriftstellern verwechseln, die für irgendwelche Rechte der Frauen mit advokatorischer Beredsamkeit eingetreten sind. Er besingt nur die Tragödien der Herzen, die geopfert werden, die sich immer wieder zum Opfer anbieten und sich mit den Wunden ihrer Leidenschaft wie mit blutigen Rosen schmücken, er scheint zu sagen, daß nur noch die Frauen in einer durch keine Kultur zerstörten pflanzenhaften Natürlichkeit imstande sind, sich hinzugeben, daß nur sie noch die Gabe des höchsten Glückes und des tiefsten Unglücks empfangen können. Bei ihnen ist die Liebe die höchste, die einzige Angelegenheit des Lebens, während sie bei den Männern zu einer Episode geworden ist. Die Männer wählen, sie lieben eklektisch, sie brauchen die Abwechselung des Genusses als die viel bewußteren, differenzierteren Wesen. Die Frauen sind fanatisch

335134A

in ihrer Leidenschaft, sie gleichen Besessenen wie die Phädra des Euripides, aber sie sind so wenig blind wie diese und sie erwarten gesenkten Hauptes ihr Schicksal, das sie zertrümmern muß. Wenn diese Typen sich in den Hauptpersonen immer wieder gegenüberstehen, so erhält man den Eindruck einer gewissen Monotonie, einer Einseitigkeit der Auffassung, die sich vor andern Möglichkeiten verschließt, aber diese Enge füllt eine ganz eigenes überzeugendes Leben, eine aus den Tiefen des Gefühls quellende Poesie, die sich mit einem zarten Schleier von Melancholie verhüllt hat. Wenn diese Menschen auch mit allen Fasern in der modernen Kultur wurzeln, wenn sie auch mit allen Regungen und Bedürfnissen von unserer Zeitlichkeit abhängen, so werden sie ihr doch wieder entrückt durch den verborgenen Lyrismus, der uns weit fort in dämmerndes Traumland führt, zu den Dejaniren und Medeen, zu den altvertrauten Darstellungen der Nöte des Herzens, das im Grunde keine Geschichte gehabt und neben seinem beweglicheren Bruder dem Geiste die alte Einfalt seiner wenigen Gefühle bewahrt hat.

Es ist nicht leicht, die Stücke von Porto-Riche zu analysieren, und es ist fast zwecklos, ihren Inhalt wiederzugeben, weil die Handlung selbst sehr wenig betont wird, weil ihre Individualität viel weniger im Gegenstand als in der eigentümlichen Intensivität der einhüllenden Atmosphäre beruht. Der Fall ist im Grunde immer derselbe: die Krise einer Leidenschaft, die innerlich längst notwendig geworden nun

durch eine geringe Veranlassung zum Ausbruch kommt, Szenen der Liebe, heißen Begehrens, Szenen des Hasses, feindseligster Herausforderung, dann nach der Krise die wehe Müdigkeit der gebrochenen Gegner, die von ihrem Haß nicht mehr aufrecht erhalten die Waffen sinken lassen. Dann scheinen sie zu verzeihen, Vergessen zu geloben, aber sie tragen ihre Wunden fort, nur daß sie sie nicht mehr zeigen und nicht mehr davon sprechen. So stirbt das Drama in der Entmutigung, in einer trüben Resignation, die düstere Glut der Leidenschaft ist verlodert, und wo die Hitze des Feuers uns den Atem zu nehmen schien, ist ein trübseliger Aschenrest geblieben, auf dem die letzten kümmerlichen Funken verglimmen. Das ist der Typus dieser Dramen, der in der „Amoureuse“ am reinsten herausgekommen ist. Alle vorhergehenden sind nur Vorstudien zu diesem Stück und das einzige, das ihm bisher gefolgt ist, „Le Passé“, wiederholt nur dasselbe Thema in fast romanhaft breiter Ausführung und darum mit viel geringerer dramatischer Wucht. In dieser Tragödie, die sich Komödie nennt, ist der ganze Porto-Riche mit seiner tiefen Leidenschaftlichkeit, seiner umstrickenden Sinnlichkeit, mit der Melancholie der Erfahrung und mit der Fülle des Esprits, der unaufhörlich blitzend eine etwas feminine, schwüle Atmosphäre lichtet. Sie hat den welken Duft der späten romanischen Kultur, in der die Frauen den Männern durch die einfache, unverdorbene Selbstgewißheit der Triebe überlegen geworden sind, sie gilt als ein Meisterwerk der

modernen französischen Bühne, weil der stärkste Poet unter ihren Dramatikern hier einmal seine sonst bequeme Technik zusammengestrafft und alle Forderungen des Theaters erfüllt hat.

Die „Amoureuse“ ist ein glänzendes Theaterstück, das aber von einem Dichter geschrieben ist, vielleicht das einzige Salonstück, das von Gnaden der Poesie stammt, ein kleines Wunder seiner Gattung. Es spielt zwischen drei Personen, Etienne Féraud, seiner Frau Germaine und seinem Freunde Pascal. Etienne hatte für Pascal um die kluge hübsche Germaine geworben, und das junge Mädchen hatte sich ohne Besinnen für den verführerischen Freund des Werbers entschieden. Wir müssen hier von der den Romanen und besonders Porto-Riche eigenen Auffassung sexueller Fragen ausgehen, weil sie mit der fast gesetzmäßigen Gültigkeit, die sie beanprucht, der germanischen Empfindung widerspricht. Wir halten, zum mindesten in unseren überlieferten poetischen Vorstellungen, die Liebe für eine Angelegenheit zwischen zwei Individuen, die für einander bestimmt sind und durch eine magnetische Kraft zueinander gezogen werden. Man braucht da nur an Goethes Erklärung des Begriffs Wahlverwandtschaft zu denken. Bei Porto-Riche dagegen wie bei vielen anderen Franzosen, wie bei den Italienern und noch mehr bei den Spaniern, die den Don Juan erfunden haben, gibt es eine Vereinigung typischer Eigenschaften, die den Frauen, allen Frauen, besonders

gefährlich wird. Die glücklichen oder unglücklichen Träger dieses Typus die „hommes à femmes“ haben immer Glück, während die Pascal immer abgewiesen werden; sie sind anziehend und beunruhigend, frech und weich, selbstsicher und kokett, Sklaven ihrer Kaprizen, Tyrannen ihrer Geliebten, Spieler und Lügner, um so gefährlicher, weil sie im Moment immer aufrichtig sind. Diese Männer mit dem sanften Auge, der einschmeichelnden Stimme bleiben im Grunde immer melancholisch, weil sie sich nicht ganz vergessen, nicht ganz hingeben können, sie sind nicht stolz sondern nur eitel, da sie sich mit dem Rest ihres Bewußtseins ein wenig verachten. Der Eitelkeit Etiennes, der über die Vierzig hinaus ist, genügt die Erinnerung an seine früheren Erfolge, aber das Schicksal rächt sich an ihm; denn dieser Charmeur leidet seit acht Jahren unter der unverminderten Leidenschaftlichkeit seiner Frau. In der Ehe wollte er Ruhe finden, eine liebenswürdige Kameradin, die mit ihm über seine Angelegenheiten plaudert, er wollte den Kopf frei haben für seine wissenschaftlichen Beschäftigungen, statt dessen findet er im eigenen Hause das Feuer, das er selbst in manchen anderen skrupellos angelegt hat. Von seinem Standpunkt hat er recht, und Germaine hat auch recht, denn sie hat nur ihrem Temperament gehorcht und keine Vernunftheirat geschlossen. Sie will den ganzen Menschen in ihrem Besitz haben, sie haßt alles, was ihn entfernt, ihn fremd und selbständig macht, seinen späten Ehrgeiz, seine Wissenschaft, seine

Arbeit; fortwährend aufreizend, sich anbietend, umschleicht, umlullt sie ihn, sie vernichtet seinen Willen, sie verhindert seine Erfolge, sie macht ihn unglücklich mit ihrer dumpf begehrenden Leidenschaft. Der fortwährende Kampf der beiden ist mit einer außerordentlichen psychologischen Subtilität dargestellt, man fühlt die Schwere dieser atmosphère enveloppante, die auf den Willen des Mannes drückt, sein Hirn benebelt, man begreift seine Schwäche, die der Verführung immer wieder erliegt, und man begreift auch den verletzenden Zynismus, mit dem er sich an ihr für seine Niederlagen rächt. „Ah quelle misère d'aimer" seufzt sie am Schluß einer dieser erbitterten Szenen, und er entgegnet: „Ah quel supplice d'être aimé".

Dennoch gibt es einen, der die beiden beneidet, das ist Pascal, den Germaine vor acht Jahren abgewiesen hat, eine meisterhafte, in ihren tieferen Zügen nur angedeutete Figur und darum eine untrügliche Talentprobe für seinen Darsteller. Pascal malt, mit Talent sogar, und wenn er sich zur Arbeit herbeiläßt, nie ohne Erfolg, aber er bleibt träge, ohne Ehrgeiz, ohne Ziel, weil seinem Dasein die Lebenswärme, das befruchtende Prinzip fehlt. Man fühlt, was er durch die Liebe Germaines hätte werden können; denn trotz seinem Skeptizismus, trotz der illusionsfeindlichen Kälte seines stets bereiten Hohnes ist er der Mann einer einzigen Leidenschaft, die über sein Leben entschieden hat. Er liebt die, die ihn nie lieben wird, er bekämpft auch

seine Neigung nicht, allenfalls nimmt er eine Maitresse, die er verachten darf, und sich mit dazu. Pascal ist ein Opfer der Liebe, wie Etienne ihr Henker ist. Ihn lähmt das Mißtrauen gegen sich selbst, die stete Furcht zu mißfallen, eine tiefe Entmutigung geht von ihm aus, und keine Frau wird an die Aufrichtigkeit seiner versteckten Zärtlichkeit glauben. Das einzige Glück, das er denken kann, wird für ihn zum tiefsten Unglück, zur letzten Vernichtung seines Selbst; denn Etienne, durch den Despotismus seiner Frau aufs äußerste gereizt, wirft ihm Germaine in die Arme, um endlich frei zu werden, und dennoch mit der eitlen Sicherheit, daß sie nur etwas à l'adultère spielen wird, wie sie oft gedroht hat. Aus dem Spiel wird in einem Augenblick der Rache und Empörung aber dennoch Ernst, und es gibt drei Unglückliche, Etienne, der in seiner Eitelkeit getroffen ist, Pascal, der die Geliebte durch den einen Augenblick für immer verloren hat, und Germaine, die zur Besinnung gekommen, vor Scham und Ekel sich in den Tod retten will.

Das Stück schließt mit einer Szene, die allen Erfahrungen dramatischer Routine spottet, die ganz undramatisch in einer Ungewißheit endigend rein von innen wirkt und lange nachwirkt durch ihre melancholische Bestätigung menschlicher Halbheit und Schwäche. Etienne tritt in Germaines Zimmer, da sie das Haus verlassen will, er weiß nicht, ob sie in den Tod geht oder wieder zu Pascal, und er fürchtet das eine vielleicht noch mehr als das andere. „Ach,

warum haben Angst und Eifersucht mich wieder diese Tür öffnen lassen? Durch welchen furchtbaren Zwang des Herzens bin ich zurückgekommen? Kann ich jetzt noch fortgehen? Oh, wir haben uns zerrissen wie zwei Feinde, unwiederbringliche Worte sind gesagt worden, ich habe dich verkannt, du hast mich betrogen, und ich stehe hier. Wir sind wohl aneinander geschmiedet durch alles Schlechte, das wir uns angetan haben, durch alle Infamien, die wir uns ins Gesicht geworfen haben. Welche Erniedrigung!" — — „Und du liebst mich noch, du hast nie aufgehört, mich zu lieben? Antworte mir, ich bitte dich, du siehst, wie feige ich bin." Germaine will dennoch gehen, weil sie fühlt, daß sie sühnen, daß es Gerechtigkeit geben muß, aber Etienne verstellt ihr den Weg, er verlangt keine Gerechtigkeit und ihrem letzten Bedenken „**Réfléchis, Etienne, tu seras malheureux**" antwortet er aus der tiefsten Entmutigung und Selbstverachtung des Mannes „**Qu' est ce que ça fait**".

Germaine hat noch zwei Schwestern in den Heldinnen von „**La Chance de Françoise**" und „**Le Passé**", die auch zu den Amoureusen gehören und durch die einzige Leidenschaft ihres Lebens an einen **homme à femmes** gekettet sind. Sie werden von den Männern betrogen, dafür betrügen sie nicht, sie sind Variationen desselben Frauentypus, aber sie scheinen erfunden, aus einzelnen Zügen geschickt zusammengesetzt neben der bruchlosen Ganzheit, neben der überzeugenden Lebenskraft dieser Germaine.

Auch diese beiden Dramen enden in der Resignation, sie schließen eigentlich nicht, sondern sie hören nur auf, nachdem die Krisen, die zu vernichten drohten, in das gleichmütige Weiter und Vorüber des Lebens aufgegangen sind, das wohl genug Tragik aus sich hervorbringt, aber die tragischen Abschlüsse nicht liebt.

Nur eine seiner Heldinnen tötet sich, weil der Geliebte an ihre Treue nicht mehr glaubt, aber es geschieht in einem romantischen Versstück, dem einzigen, das Porto-Riche der Erhaltung für wert erachtet hat. Der Einakter „L'Infidèle“ gehört zu der liebenswürdigen Gattung, für die der Franzose durch alle literarischen Veränderungen hindurch eine zärtliche Vorliebe bewahrt hat, und von der er keine Lebenswahrheit verlangt sondern eine sanfte Erregung, eine linde Schmeichelei der Sinne, schöne Menschen mit schönen Kleidern, die edle Gefühle in untadligen Versen schmelzen lassen, den Glanz vergangener ritterlicher Zeiten und den Duft der poetischen Ferne, aus der das Klirren der Degen und die Klänge einer Guitarre herübertönen. Porto-Riche hat noch mehr getan, er hat seiner kapriziösen Venetianerin Vanina, die das Unglück hat, einen Dichter zu lieben, auch eine Seele gegeben, und dieses reizende Gedicht, eines Musset nicht unwert, hat dadurch mehr innere Wahrheit empfangen, als von dieser Gattung verlangt wird. Sein Vers ist von außerordentlichem Wohlklang, süß und schwärmerisch, dann bitter und ironisch, zuweilen springt er keck auf, um eine überraschende Wahrheit zu sagen.

Der alte Alexandriner scheint bei ihm wieder verjüngt, und in diesem konventionellen Rahmen bewahrt der Dichter seine volle Originalität, er bleibt modern, nur daß er seiner Inspiration die volle Freiheit gegeben hat, und aus Wünschen und Träumen webt er dem graugewordenen Leben ein zeitlos buntes Kleid, aber es ist immer noch das Leben. Auch aus der Ferne seiner romantischen Lyrik fühlt man die Nähe der Schmerzen, wie in seinen modernen Stücken heimlich ein Lyriker und Romantiker singt. Seit fast sieben Jahren schweigt Georges de Porto-Riche, aber zwischen den beiden letzten Stücken lag ein fast ebenso langer Zwischenraum, und wir erwarten die Früchte, die ihm in der Stille gereift sein müssen.

Edmond Rostand

Rostand, dessen Ruhm die Welt erfüllt, in der man Theater spielt, steht erst im Alter von sechsunddreißig Jahren. Er ist der Sohn eines durch Charakter und Wissen gleich ausgezeichneten Nationalökonomen und Schriftstellers in Marseille, mit dem er stets im besten Einvernehmen gelebt hat, er war ein glänzender Schüler, der schon seine Lehrer durch ein früh entwickeltes Formtalent entzückte, er hat an dem altangesehenen Collège Stanislas in Paris die letzte Prüfung mit Auszeichnung bestanden, mit achtzehn Jahren einen seiner Vaterstadt vom Marschall Villars gestifteten Preis der Beredsamkeit erworben, und schon vier Jahre später zum Lizentiaten der Rechte promoviert, glitt er ohne Schwierigkeit aus der juristischen in die literarische Karriere. Er verheiratete sich mit einer Schriftstellerin, von der eine Gedichtsammlung durch die französische Akademie preisgekrönt worden war, wurde dann selbst Mitglied der Akademie, Ritter der Ehrenlegion, und als im Jahre 1900 die Weltausstellung in Paris eröffnet wurde, gehörte sein „Aiglon" zu ihren wichtigsten Anziehungen; der junge Dichter hatte die Genugtuung, vor dem

Publikum der ganzen Welt als eine gloire nationale, als derzeit glänzendster Vertreter der dramatischen Literatur in Frankreich mit ausgestellt zu werden. Im Leben und Schaffen hat er so viel Glück gehabt, er ist einen so geraden und glatten Weg zum Ruhme gegangen, daß er kaum Stoff zu einer Biographie hinterlassen wird, und er hat sogar den Neid der Menschen und des Schicksals entwaffnet, indem er seine Freude am Erfolge freimütig bekannte und die ihm in Fülle zugefallenen Lorbeerkränze ohne falsche Bescheidenheit und ohne Anmaßung trug. Die Nachwelt, die mit ihrer verspäteten und um so sicheren Gerechtigkeit nur für die großen Kämpfer und Dulder zärtlichste Sorgfalt besitzt, wird vielleicht streng gegen ihn sein, weil sie seinem Ruhm nichts mehr hinzufügen kann, sie wird die Fülle des äußeren Erfolges auf das bescheidenere Maß des eigenen Verdienstes bringen, das Rostand wohl selbst als einer seiner besten Kritiker für sich in Anspruch zu nehmen wagt, und ihre Vorläuferin, die Kritik, kann heute schon ohne Schwierigkeit feststellen, wie sehr ihm seine Zeit entgegengekommen ist, wie passend er eins von ihren zutage liegenden Bedürfnissen erfüllt hat, kein Neuerer, aber doch zu eigen, um nur Epigone zu sein, kein Bringer erschütternder Wahrheit aber ein ehrlicher Schaffer, nicht tief genug, um uns aufzurütteln, aber immer anregend genug, um uns im besten Sinne zu unterhalten, keine Stimme des Gewissens seiner Zeit, kein Erreger und Beschwich-

tiger ihrer Schmerzen, wohl aber ein Künstler, der ihr edlen alten Schmuck in neuer, lebhafter, zierlichster Fassung wiedergeschenkt hat.

Rostand ist von einer Gegenströmung getragen worden, die die moderne Zeit als einen Ausgleich des Gemüts und der Phantasie gegen die Einseitigkeit ihres Verstandes und Willens in sich selbst erzeugt hatte. Er ist ein Enkel der Romantik, nach der die Sehnsucht in germanischen wie in romanischen Ländern wieder erwacht ist, und vom Nationalismus, dem wieder stark gewordenen Rassebewußtsein gefördert, hatte er den Vorteil, im Grunde weder Romantiker noch Nationalist zu sein, kein Anregender, sondern ein Angeregter, der nicht zu bestreiten sondern zu ergänzen kam. Er brachte keine romantische Lebensauffassung auf religiösem oder mystischem Untergrunde mit, sondern er ist ein moderner, wahrscheinlich skeptischer Mensch, der sich in Komfort und Eleganz der Gegenwart durchaus behaglich fühlt, der aber mit vielen anderen die Lust künstlerischer Erregung nur an vergangenen Zeiten empfindet oder wenigstens an Epochen, die für uns einen romantischen Glanz angenommen haben, wenn wir sie so sehen wollen. Mit den menschlichen und künstlerischen Nöten ziellos wallender Ungewißheit hat Rostand nie gerungen. Da er sich selbst nie zum Problem geworden ist, hat sich seine literarische Entwicklung ohne heftige Erschütterungen vollzogen, und es läßt sich von Entwicklung überhaupt nur insoweit sprechen, als er seine erst unzeitgemäß

scheinende und durch den Rückschlag gegen den Naturalismus bald so zeitgemäß gewordene Romantik zuerst mit persiflierender Skepsis, gleichsam mit lächelnder Entschuldigung preisgegeben hat, um sie dann, sicherer geworden, freier und stärker zu bekennen und nur noch mit der Würze von Ironie, die zu jeder unmystischen Romantik als eigentümliches Element gehört. Es ist das Lächeln des modernen Menschen über sich selbst, der sich in einer Verkleidung betrachtet, der Rest des Gegenwartsbewußtseins, das sich über die aufgelegte historische Miene, über die Schauspielerei und Selbstbespiegelung belustigt. Rostand der Glückliche hat nie zu einer der Richtungen oder Gruppen gehört, die das Theater bestimmten literarischen Forderungen unterwerfen wollten, wie auch kein Kritiker vor ihm herging, um ihn zu verkünden. Er folgte weder den naturalistischen Tendenzen des Théâtre libre noch den symbolistischen des „Oeuvre", die aus nordisch-germanischen Einflüssen stammten. Seine eigene künstlerische Veranlagung hielt ihn in den Grenzen seiner Rasse, deren blendendste Eigenschaften, Geist, Eleganz, Klarheit er selbst vertritt, und er erkannte die Bedürfnisse und Bedingungen des heimischen Theaters ohne Widerstreben an, er ließ sich von seinen Illusionsmitteln gern anregen, ebenso von seinen beliebtesten und bedeutendsten Vertretern, indem er für Sarah Bernhardt und Coquelin abwechselnd dankbare Rollen schrieb. Ohne dem Publikum gerade gefällig zu sein, wollte er ihm gefallen und er hat

ihm gefallen. Darin lag sein Glück aber auch die Beschränkung seiner literarhistorischen Bedeutung; er hat kein Ärgernis erregt wie Dumas Fils, Augier, Henri Becque, die ihre Zeitgenossen zu einer neuen Art der Selbstbeobachtung und sittlichen Rechenschaft zwangen, er hat der Bühne keine frischen Elemente aus dem Leben zugeführt, ihr keine neuen Ansichten und Aussichten eröffnet, dafür gab er dem Publikum, was ihm immer lieb ist, schöne Menschen, edle Gesinnungen, hübsche Kostüme, klingende Verse, zierliche Einfälle, farbige Bilder, interessante Handlungen, und wenn auch seine einzelnen Werke nach Erlöschen der Lampen in der Stille nicht lange nachwirken, wenn man sie auch ohne große Begierde wieder zur Hand nimmt, so lange die Verse klingen, die Degen klirren, Chevaliers und Damen ihre Sentiments in tönenden Madrigalen und Rondeaux schmelzen lassen, steht man unter dem Bann von so viel Liebenswürdigkeit, Eleganz, bald fechterischer, bald spielerischer Grazie; und wem das gelingt bis zur Entwaffnung nachprüfender Analyse, bis zu ihrer freiwilligen Entlassung, der hat auch ein gutes Teil Poesie, allerdings nicht von der einfachen Art, der man überall begegnen kann, weil sie keiner Inszenierungskünste bedarf, aber von der anderen, die man gelegentlich auch gern trifft, von der man sich gern verführen läßt, von der romantischen Dame, die mit einem großen Maskenzuge, mit vielen Dienern und Kavalieren kommt auf einem weißen Zelter oder in einer blumengeschmückten Barke unter

den Klängen von Mandolinen und Guitarren, von der wir getäuscht werden sollen und uns gern täuschen lassen bei nächtlichem Fackelschein bis zum Untergang des Mondes, bevor der Alltag seine traumfeindliche Herrschaft wieder antritt.

Rostands Muse erschien zuerst als eine schüchterne Schäferin, die zu ihrer Rolle so wenig Vertrauen hatte, daß sie die karnevalistische Vermummung bereitwillig zugab. In den „Romanesques", die Ludwig Fulda ebenso meisterhaft wie den „Cyrano de Bergerac" übersetzt hat, fand er einen sehr alten Stoff, der schon vor Jahrhunderten in der japanischen Literatur verwertet worden ist, den auch unser unglücklicher Dichter Otto Ludwig mit überraschender Ähnlichkeit der Handlung in dem wenig gelungenen Versspiel „Hanns Frei" dramatisiert hat, es ist die Geschichte von zwei Vätern, alten Freunden und Nachbarn, die ihre Kinder gern verheiraten möchten und Montague und Capulet spielen, damit die beiden einer so vernünftigen Verbindung abgeneigten jugendlichen Schwärmer, von eingebildeten Gefahren umgeben, sich als Romeo und Julia fühlen, aus dem Reiz des Verbotenen eine amüsante Leidenschaft gewinnen. Der Plan gelingt auch mit Hilfe eines ehemaligen Mimen und Klopffechters, der eine Entführung des Mädchens erster Klasse zu hohem Preise in Szene setzt und sich von dem herbeieilenden Jüngling scheinbar totstechen lassen muß, er gelingt den Alten nur zu gut, weil sie nun fortwährend der Renommisterei des Retters,

der neckenden Überlegenheit des Pärchens ausgesetzt sind, so daß sie, und das ist ein echt französischer, fast zu echter Zug für das leichte Lustspielchen, es satt haben, als die Dummen, hinters Licht Geführten zu gelten, und den Kindern hinterher ihre Intrigue verraten. Mit dem Verlust ihrer romantischen Illusion entzweien sich die Liebenden, und es ist zugleich nach der Natur der Sache vorgeschrieben, daß die Väter, die sich früher nur im geheimen begrüßen und umarmen konnten, jetzt, wo die Mauer zwischen den benachbarten Gärten niedergerissen ist, in ein ernstliches Zanken geraten und sie wieder aufzubauen beginnen. Die Lösung wird in wenig geschickter Weise herbeigeführt, indem derselbe Mittelsmann in einer anderen Verkleidung noch einmal bemüht wird, um dem Mädchen bei einem Entführungsvorschlag auch die dunkle Seite der Romantik, nämlich die Misere, klar zu machen, während der Jüngling, der nach der Enttäuschung über seine Heldentat geflohen war, die Bekanntschaft mit ihr schon gemacht hat und höchst abgerissen und entmutigt nach Hause zurückkehrt. In diesem Stückchen mit der zu durchsichtigen Mache und der noch unfertigen Technik, mit den gewandten, aber noch recht dünnen und niedlichen Versen war eine Verhöhnung der alten romanischen Gattung des Mantel- und Degenstückes beabsichtigt, aber die Parodie war nicht der letzte Zweck, sie diente Rostand und dem Publikum zugleich als ein Versuch romantisch verkleideter Sentimentalität, und wenn der zurückgekehrte Lieb-

haber fragt, ob denn die Gefahr nicht echt war, da er an sie glaubte, ob die Leidenschaft in ihren Herzen nicht echt war und die blumenduftende Frühlingsnacht um sie und der Sternenhimmel über ihnen, so schien auch der Dichter sich und sein Publikum zu fragen: ist diese Kunst nicht auch echt, wenn ihr an sie glaubt, wenn ihr von ihr gerührt werdet, und sollte man damit nicht fortfahren, wenn sie meinem Talent entspricht und euch gefällt? Es war wie ein erster schüchterner Waffengang, mit dem sich der Liebhaber der Romantik trotz der Verhöhnung der ritterlichen Pose von der Geschmeidigkeit seiner feinen Klinge überzeugte.

In seinem nächsten Drama, der „Princesse Lointaine“ führt er sie schon mit stärkerer Wucht, wenn auch noch mit ironischen Bedenken, die aber schließlich vor der immer mächtiger werdenden Leidenschaft der Aventiure vergehen. Die ferne Prinzessin ist Melisande von Tripolis, die der aquitanische Troubadour Joffroy Rudel geliebt hat, noch bevor er sie je gesehen, und in deren Armen er gestorben ist, als er sie zum erstenmal erblickte. Die Geschichte ist namentlich in Frankreich zu geläufig, als daß Rostand sie aus dem berühmten Gedichte Heines, diesem zugleich so preziös zierlichen und wunderbar ergreifenden Meisterstück romantischer Ironie entlehnt zu haben brauchte. Wie Heine unter gespenstisch zauberischem Mondschein im Schlosse Blaye die Tapete lebendig werden läßt, in die die Gräfin ihre Liebe und ihren Schmerz hineingewirkt

hat, so haben auch diese vier Akte in glücklicher Weise die Wirkung eines verblichenen Gobelins, das durch ein Zauberwort des Dichters plötzlich in den alten glühenden Farben wieder aufzuleuchten beginnt. Wem es unbequem ist, vor dem populäreren „Cyrano" zu viel Bewunderer neben sich zu wissen, der wird sich mit besonderer Neigung an die innige Verflechtung von Schwärmerei und Ironie in diesem Werke hoher artistischer Prägung halten, in dem der Dichter von einem Liebhaber alter seltener Kostbarkeiten ergänzt wird. Der dekorative Glanz der Hauptrolle ist auf die hohe Repräsentationskunst von Sarah Bernhardt berechnet, aber das Stück stammt noch mehr von einem literarischen Amateur als von einem Theatermann, es setzt auch für den Genießenden Liebhaberei voraus, eine geheime Sympathie für donquixoteske Reisen nach dem Ideal, für Überspanntheiten des Gefühls, für mystische Mischungen himmlischer und irdischer Liebe, für die feinste Wollust der Askese, eine Sympathie, die durch die erst am Schlusse erlöschende Ironie vor dem Verstande lächelnd entschuldigt, aber nicht widerlegt werden soll. Durch dieses feine Stück, das zu viel literarische Voraussetzungen hatte, um populär zu werden, geht bereits der nationale Zug, der später den Cyrano so beliebt gemacht hat, es ist der Enthusiasmus für den Enthusiasmus, der echt gallische unpraktische Idealismus mit der Freude an der Geste, der hohen Pose, mit der Lust an Spiel, an Schauspiel, mit der Ergeben-

heit in eine Rolle, die auf die Dauer zur Natur wird, der Zug, den man im französischen Charakter verstehen muß, um Erscheinungen wie die provençalischen Minnesänger, den ersten Grenadier der Armee de la Tour d'Auvergne oder auch den patriotischen Barden Déroulède recht würdigen zu können. Der erste Akt der „Fernen Prinzessin", man kann auch sagen das erste Gobelin, zeigt uns die Barke, die der afrikanischen Küste entgegenfährt, mit dem sterbenden Joffroy, seinem Freunde Bertrand, ebenfalls Held und Dichter, mit den Mannen, die von Entbehrungen erschöpft, von der Sonne ausgedörrt, von Kämpfen aufgerieben sind, und, wenn sie nicht mehr rudern können, sich an dem Liede stärken, das ihnen die Schönheit der nie gesehenen Prinzessin preist. Wer an ihrer Schönheit zweifelt, wird über Bord geworfen, und der Priester sagt „La seule vertu c'est l'enthousiasme". Es ist einigermaßen störend, daß der Dichter diese groteske Gesandtschaft der Liebe sich selbst in Augenblicken humoristisch glossieren läßt, fährt sie doch durch das Meer der Märchenwelt, des schönen Wahnsinns wie das Zauberschiff in Heines „Bimini", wo nur die großköpfigen Delphine und die spitzen Najaden über die sehnsüchtige Torheit der Menschen spotten. Das Eingeständnis der Überspanntheit liegt im ganzen Werke wie in jedem Verse, es brauchte vom Dichter nicht besonders gemacht zu werden. Die beiden nächsten Akte zeigen uns ein nicht weniger reizvolles Bild, den Palast der Prinzessin, die als

Braut des Kaisers von Byzanz von einem grünen Ritter gehütet wird. Sie weiß, daß sie ein Ideal ist, darum hat sie die reine Lilie zu ihrem Wappen erwählt, allen Pilgern, die die Kunde von ihrer Schönheit und Güte ins Abendland bringen, neigt sie sich huldvoll, um ihre Rolle zu spielen, ihre Legende zu pflegen, aber da der junge schöne Bertrand als Liebesbote und als Sieger über den grünen Ritter vor ihr erscheint, wird sie ihrer Pose überdrüssig, sie möchte den abwesenden sterbenden Anbeter lieber dem gegenwärtigen höchst gesunden opfern. Der letzte Akt spielt wieder auf dem Schiffe, da die beiden sich auf ihre Pflicht zurückbesonnen haben, und diese Szene, die alle Illusionskünste des Theaters zu Hilfe ruft, endet mit einem prachtvollen Bilde, vor dessen glühendem Kolorit schließlich alle Ironie dahinschmilzt. Der kranke Joffroy im ritterlichen Schmuck liegt auf seiner Bahre, den Blick auf das Land gerichtet in Sehnsucht aber ohne Ungewißheit, er erblickt das Ideal seines Lebens die Prinzessin, während die Männer vor ihrer Schönheit niederknien, während die Harfen lieblich ertönen und der Priester das Libera Domine betet; so stirbt er in Erfüllung seines Glückes. Jeder hat eine Prinzessin, mancher sieht sie zu früh, nur der Sterbende nimmt das reine Ideal mit sich in eine andere Welt, und der Priester fügt hinzu: „Oui, les grandes amours travaillent pour le ciel“. Melisande verstreut die Edelsteine, von denen ihr Mantel schwer ist, an die treuen gläubigen Männer, und mit einer

schönen symbolischen Deutung wird ihr Mantel zum ersten Male leicht, befreit von allen Lasten der irdischen Eitelkeit. Diesen letzten Akt mit seiner lyrischen Emphase, die das Groteske überwindet, mit seiner außerordentlich glänzenden Ausstattung, mit der aufschwellenden Sinfonie aller Stimmen bis zum reinen Schlußakkord hat Rostand nie wieder übertroffen.

Das Bündnis, das Rostand mit Sarah Bernhardt eingegangen war, sollte ihm leider für sein nächstes Stück „La Samaritaine" verhängnisvoll werden. Die große Tragödin als Star ihres eigenen Theaters verlangte nach einer neuen Rolle, und er dramatisierte ihr die Geschichte der Samariterin von Sichar im vierten Kapitel des Johannes-Evangeliums. Die sinnlich übersinnliche Schwärmerei der Troubadours, die edle Überspanntheit ihrer durch den Marienkultus gestimmten Frauenverehrung, ihre Tapferkeit und Galanterie hatte seinen künstlerischen Fähigkeiten und Passionen wohl entsprochen; die einfache Geschichte dieses Weibes, das zu dem Jakobsbrunnen Wasser schöpfen geht und von Jesus das Wasser des ewigen Lebens empfängt, mußte unter den feinen Händen des Dichters entarten, die Einfachheit der biblischen Darstellung wurde zur gezierten Primitivität, der keusche Ernst der enthaltsamen Andeutung zur Schwelgerei in pikanten Kontrasten, die Bekehrung der Dirne wurde zu einer süßlichen Liebeserklärung und Jesus selbst zu einem weichlichen frisierten Schönredner. Die Art

des Ganzen hat den süßlichen Charakter eines lakierten Neukatholizismus, der sich neuerdings in der französischen Literatur breit macht, und es fehlt ihm obendrein die persönliche Note der ernsteren Symbolisten und Neomystiker, die sich augenblicklich aus Neugierde, aus Sucht nach anderen Sensationen, aber auch aus Verzweiflung und Kulturmüdigkeit am Kreuze ausruhen und Ave, spes unica! singen. Für seine Schöpfung fehlte Rostand die Hauptsache, der Glaube, es sei denn der an Sarah Bernhardt, die ihm und sich auch einen Bühnenerfolg verschaffte, und nur das Prestige der beiden, die weitgehende Rücksicht der Pariser auf eingesetzte Rénommées schützte den Autor vor einer Kritik, die er sich vielleicht im stillen selbst gemacht haben dürfte. Das Stück beginnt mit einem sehr schwachen lyrischen Prolog, zu dem die drei Erzväter als Schatten berufen werden, sie treffen sich am Brunnen Jakobs, begrüßen sich mit der Frage: „N'es-tu qu'une ombre?“ und verschwinden vor der aufgehenden Sonne, nachdem sie etwas geweissagt haben. In ähnlicher Weise, aber mit noch geringerem Erfolge als Sudermann im „Johannes“, versucht nun Rostand die historischen Verhältnisse der Zeit zu skizzieren, die Juden, Samariter, Römer in den Gegensätzen der Rasse und des Glaubens, die hadernden Sekten und Parteien, die Apostel, die recht realistisch aufgefaßt ausschließlich mit den Sorgen des Magens zu tun haben, und es gelingt ihm allenfalls, den Zug der Samariter, der Jesus

unter der Führung der bekehrten Dirne entgegengeht, mit seiner theatralischen Fertigkeit zusammenzubringen, ohne daß er uns innerlich von einer tiefen fortreißenden Wallung überzeugen kann. Da die Rolle der bekehrten Dirne der Sarah Bernhardt zugedacht war, so mußte sie natürlich selbst neben Jesus zur Hauptsprecherin werden, und der Dichter legt ihr gegen allen Geschmack und selbst gegen den gesunden Menschenverstand viele Verse in den Mund, die von Rechts wegen dem Messias gehören. In diesen Versen wird die Sprachkraft der Bibel verwässert und versüßt, und da der Alexandriner mit seinem rhythmischen Gleichfluß auf den vollständigen und zierlichen Ausdruck ihrer kargen Wendungen dringt, so mußte er abschwächend, selbst abstoßend wirken, wenn ihm nicht eine mit hohem lyrischen Schwung auffahrende Gläubigkeit wie die des Dichters der „Athalie", des letzten religiösen Dramatikers, zu Hilfe kam. Besonders der Deutsche, der mit der starken treuherzigen Sprache der Lutherbibel aufgewachsen ist, wird solche durch das Versmaß bedingte Erweiterungen peinlich finden müssen, so wenn das einfache „die Ersten werden die Letzten sein" von Jesus wiedergegeben wird durch das unleidliche Verspaar:

„Il faudra que pourtant vous vous accoutumiez
A ce que les derniers, pour moi, soient les premiers."

Das ganze Stück mit seiner kühlen unangenehm geschickten Mache, mit seiner unangebrachten Pointenspielerei ist eine Verirrung des Dichters, die die

Verbindung mit der Mode, mit dem Theater und einem seiner Sterne verschuldet hatte.

Besser als das Bündnis mit Frankreichs erster Tragödin sollte Rostand das mit seinem ersten Komiker Coquelin aîné bekommen. „Cyrano de Bergerac" war der größte, auf jeden Fall der unbestrittenste Erfolg in der französischen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Unzähligen Modeartikeln, Bonbons und Sonnenschirmen hat der Held dieses Dramas seinen Namen gegeben, ohne ihn waren die parodistischen Revuen der kleinen Pariser Theater unvollständig. Es vereinigte sich manches, um den ungeheuren Erfolg Rostands zu erklären. Man war der ewigen Selbstbetrachtung und Reproduktion des Alltags, der modernen Sittenschilderungen mit der stereotypen Wiederholung des dreieckigen Verhältnisses müde. Die Versuche des Naturalismus, sich der Bühne zu bemächtigen, hatten im Publikum gar keinen Anklang gefunden, man sehnte sich nach romantischem Schimmer, nach klingenden Versen, nach edlen Gefühlen in zierlichen Wendungen, nach Galanterie und Sentimentalität. Das alles gab Rostand und er erwies sich als ein überaus glücklicher Finder, indem er, wahrscheinlich nach der Biographie von P. Ant. Brun, seinen Helden der Vergessenheit entzog. Die Versstücke romantischen Charakters haben der französischen Bühne neben dem modernen Sittenstück nie gefehlt, nach Victor Hugo und Musset kamen die Banville, Théophile Gautier, Bornier, Coppée, Mendès,

Richepin, aber das waren Lyriker, die es auch auf den Brettern blieben, ihnen fehlte die dramatische Gewalt und ihren Dramen fehlte der Held, den man lieb gewinnen, als Verkörperung teurer Rassezüge bewundern konnte. „I want a hero“ ruft das Volk von Zeit zu Zeit, nur ohne die Byronsche Ironie. Für Rostand war Cyrano ein Fund allerersten Ranges, eine Gestalt, von der so viel charakteristische Züge überliefert sind, daß sie sich von selbst aufbaut, eine Gestalt, die andererseits von der offiziellen Geschichtschreibung nicht abgestempelt ist und neben den leuchtenden Größen der klassischen Literatur Frankreichs tief genug im Schatten steht, um jede Veränderung und Zurechtstutzung für dramatische Zwecke ohne Widerstand zuzulassen. Auch die Romantiker, namentlich Théophile Gautier, hatten sich für diesen Schriftsteller interessiert, der abseits der klassischen Tradition stand, für diesen munteren Raufbold, dessen Feder nicht minder scharf war als seine Klinge, dessen Leben von abenteuerlichen Zügen und verwegenen Taten strotzte. Zu diesem romantischen Nimbus gesellte sich noch ein anderer Umstand, um ihn der heutigen Zeit besonders interessant zu machen. Cyrano war ein Vorläufer oder, wie man jetzt in Deutschland sagt, eine „Johannesnatur“, die vor dem, der da kommen mußte, in die Schatten der Vergessenheit verschwand. Der da kam, war Molière, und Cyrano hatte ihm vorgearbeitet, indem er die italienische Commedia dell' arte zu einer höheren Kunstform zu erheben suchte. Molière, der

auch ein großer Nehmer war, hat ihn des öfteren benutzt, und sein berühmtes Wort „Que diable allait — il faire dans cette galère?“ stammt aus Cyranos Lustspiel „Le Pédant joué“, in dem neben schulmäßig wiederholten Masken zum erstenmal die Figur des Bauern in sehr natürlicher Wiedergabe auftritt, wie überhaupt alte Theaterkonvention und eigenschöpferische Komik in ihm streiten, ohne zu einer künstlerischen Einigung zu kommen. Dieses Verhältnis zu Molière gibt seiner Figur die literarische Bedeutung und einen tragischen Schimmer in den Augen unserer Zeit, die ja für die Vorläufer und Unfertigen, die Verkannten und Erfolglosen ein besonderes weichmütiges Interesse hat. Man denke an Marlowe, Lenz, Florian Geyer!

Obgleich in Paris geboren, gehörte der historische Cyrano de Bergerac zu dem durch seine tollkühnen Taten berühmten Freikorps der Cadets de Gascogne; mit diesen Don Quixoten hatte er die Ritterlichkeit und Galanterie gemein, weniger wohl die literarische und philosophische Bildung, die er sich frühzeitig angeeignet hatte. Mit seinen philosophischen Anschauungen stand er zwischen Descartes und Gassendi. Den Zugang zu dem Kursus des letzteren, den man dem Soldaten verweigern wollte, hatte er sich mit dem Degen in der Hand erzwungen und er wußte seine Position unter den Jüngeren, zu denen auch Molière gehörte, durch geistige Schlagfertigkeit und sprudelnden Witz zu behaupten. Seine literarischen Neigungen führten ihn zu den „Grotesken“, die sich

in den Pariser Cabarets umhertrieben und zwischen zwei Bechern Weins ihre Epigramme und Pamphlete schmiedeten. Unabhängig von dem Zuge des Klassizismus standen sie zugleich im Gegensatz zu den von Molière verhöhnten Preziösen, die ihre Madrigale und Impromptus für das Hotel Rambouillet und andere literarische Salons zurechtschnitzelten.

Nach einem guten Porträtstich von Zacharias Heince war er ein großer, schöner Mann, allerdings mit einer etwas stark entwickelten Adlernase begabt, die er mit Degen und Feder gegen alle Anzapfungen unermüdlich verteidigte; ihr widmete er die drolligsten Capriccios seines burlesken Witzes. In seinen Episteln scherzte er über alles mögliche, so um eine Probe zu geben, über die beste Art, ein Rencontre zu vermeiden. „Gestern wurde ich Dummkopf genannt, und man emanzipierte sich so weit, mir eine Ohrfeige zu geben, in meiner Anwesenheit. Allerdings muß ich zugestehen, daß dies in einer sehr ehrenwerten Gesellschaft geschah.“ Mit besonderem Hasse verfolgte er die Jesuiten und so schrieb er an einen Pater: „Si ce misérable fait partie du corps de la Société de Jésus, vous en êtes des parties honteuses.“ Wie er die Unduldsamkeit haßte, liebte er die Freiheit, so daß er sich erst spät entschloß, in die Dienste eines Großen zu treten. Lange sollte er die Ruhe nicht genießen, bei einem Spaziergange fiel ihm von einem Fenster, wahrscheinlich nicht aus Zufall, ein schweres Stück Blei auf den Kopf, das ihm die tötliche Wunde beibrachte. Die frommen Damen der

Communauté des Filles de la Croix, darunter seine Kusine, nahmen den Leidenden bei sich auf, um ihn für ein christliches Ende vorzubereiten, aber er entzog sich ihren Bekehrungsversuchen und ging zu einem Vetter und früheren Bummelfreunde, um dort in Ruhe zu sterben.

Mit diesem begabten, vielseitigen, abenteuerlichen Manne, der sich so kräftig auslebte, ließ sich für den Dramatiker etwas anfangen. Man konnte ihn als Freigeist im Kampfe mit dem Muckertum hinstellen, als ritterlichen Helden der Feder und des Degens preisen, als literarischen Märtyrer tragisch verklären; Rostand nahm von allem etwas mit höchst umsichtiger, glücklicher Auswahl, er gab sogar aus eigener Erfindung den sentimentalen Liebhaber, den Märtyrer entsagungsvoller Leidenschaft noch dazu und um schließlich die Erfolglosigkeit so vielseitiger Anlage, das tragische Mißlingen so reichen Lebens psychologisch zu begründen, setzte er ihm die lächerliche lange Nase auf, er machte sie sozusagen zum Schlüssel seines Charakters und zur Achse der heroischen Komödie. Die Tatsache dieser Erfindung kann man mißbilligen, sie ist mit einer so glänzenden Mischung von Sentimentalität und sprudelnder Blague ausgeführt, daß man sich mit ihr immer gern abfinden wird. Cyrano ist der edle Cid, der witzige Figaro, der häßliche Quasimodo in einer Person und trotzdem eine ganze Persönlichkeit. Man kann die Liebesgeschichte geschmacklos finden, aber man wird ihr dankbar sein, weil sie die prachtvolle Balkonszene er-

möglicht, man kann den tränenreizenden Schlußakt etwas fade und romanhaft finden, man wird der geistigen Gewandtheit, der hinreißenden Liebenswürdigkeit des Ganzen nicht widerstehen können, und wenn wir für die Florettkunst Cyranos nicht dieselbe Begeisterung aufbringen können wie die Franzosen, werden wir die prächtigen Verse nicht missen wollen, mit denen er seine Finten und Stiche begleitet. Wir schätzen an ihm mehr die komischen Seiten, unsere Nachbaren mindestens so sehr die ernsten, und wenn der sterbende Cyrano-Coquelin im Theater der Porte St. Martin unter dem brausenden Jubel des Publikums noch im Fieber um sich schlägt nach allen Feigheiten und Lügen mit der Herausforderung „Je me bats, je me bats, je me bats," stehen wir wieder vor der Pose des Idealismus, die unserem Empfinden überflüssig, dem romanischen mit seiner Fähigkeit und Lust der Repräsentation echt und notwendig scheint.

Eine der hauptsächlichsten Wirkungen des „Cyrano" kennzeichnete Jules Lemaitre mit den Worten „Es war wie eine Fanfare von roten Hosen". Das war nicht übertrieben. Wenn in dem etwas zirkusmäßigen vierten Akte die Gascogner auf die Spanier einhieben, ging fühlbar eine Vive l'armée Stimmung durch das Theater. Der Franzose liebt die schönen Schlachten und die schönen Reden, wie Taine sagt, er erfreut sich an der französischen Ritterlichkeit, Tapferkeit, Großmut, wie wir uns an der deutschen Schlichtheit, Bravheit, Treue erfreuen, ob-

gleich unsere Geschichte von Verrat mindestens ebenso voll ist wie jede andere. Kein Volk hat den Sieg um des Sieges, den Erfolg um des Erfolges willen so geliebt wie die Franzosen, und da es seit Jahrzehnten an neuem Stoff fehlt, werden die Erinnerungen an frühere glänzende Epochen mit doppeltem Eifer wieder heraufbeschworen. Napoleon I. ist seit Jahren wieder in Mode gekommen, er ist und bleibt der einzige Nationalheld der Franzosen. Sie haben kein Nationalepos wie die Ilias und das Nibelungenlied, dafür haben sie die Napoleonische Legende, und diese hat den Vorteil, noch ungeschrieben zu sein; sie hat wohl Victor Hugo als ihren Lyriker aber noch keinen dem Stoffe gewachsenen Epiker oder Dramatiker gefunden. Nach seinem „Cyrano" war es Rostand fast vorgeschrieben, daß er sie bearbeiten mußte, es war eine von der Nation ihrem Lieblingsdichter gestellte Aufgabe, und dieser konnte sie erfüllen, ohne für den Bonapartismus, so wenig wie Victor Hugo, Partei ergreifen zu müssen. Napoleon steht heute über den Parteien, als Sohn der Revolution gehört er dem ganzen Volke an, und seine republikanischen Verehrer gleichen den Goldstücken, die bis 1810 geprägt wurden, auf der einen Seite mit der Aufschrift **République française** und auf der anderen mit **Napoléon Empereur des Français** und dem Bilde des Kaisers. Gerade weil die bonapartistischen Prätendenten heute herzlich wenig bedeuten und dem Volke fremd sind, konnten die Dichter ihre Huldigungen zu dem großen Cäsaren

aufsteigen lassen, sie haben seine Legende gerade in den letzten Jahren mit unzähligen Dramen und Romanen gepflegt, ohne ihre jetzigen Erben anzuerkennen. Napoleon selbst in seinem Glanze auf die Bühne zu bringen, haben nur die Dramatiker der Hintertreppe wie Sardou und andere gewagt, ein Künstler wie Rostand mußte sofort die Unmöglichkeit dieser Aufgabe wenigstens für seine Mittel einsehen, und er nahm den Ausweg, den auch schon andere vor ihm gegangen waren, indem er den König von Rom als Helden seines Dramas einsetzte.

Das schaffte ihm mehrere Vorteile. Die Figur des „Aiglon", des Adlerkindes, ist politisch ganz unverbindlich, man kann sie rein menschlich nehmen als die des enterbten Sohnes, der kein Blut vergossen, kein Volk geknechtet hat, der von dem Ruhme des Vater erdrückt im Exile stirbt. Rostand selbst hat diese politische Parteilosigkeit seines Dramas durch ein Motto von Heine angedeutet: „On ne peut se figurer l'impression produite . . . par la mort du jeune Napoléon . . . J'ai même vu pleurer de jeunes républicains." Dazu kam, daß der Sohn Napoleons ein von der Geschichte nur sehr schwachskizziertes Bild bietet, das der Dichter mit großer Freiheit nach seinen künstlerischen Zwecken ausführen darf. Das wenige was man von ihm weiß, läßt mehr den Sohn Marie Louisens als Napoleons erkennen, so wenn er seinem Erzieher mit kindlicher Freude seine Ernennung zum Kapitän bei den österreichischen Gardejägern anzeigt oder gar von dem

Grafen Neipperg, dem zweiten Gatten der Mutter, einen freundschaftlichen Verweis über die Vernachlässigung seiner französischen Muttersprache empfängt. Aber das brauchte der Dichter nicht zu wissen, er hatte es nicht mit einem durch Taten bestätigten Charakter zu tun, sondern mit einem Kinde, das als König von Rom in der goldenen Wiege lag und als österreichischer Prinz zweiten Ranges in der Fremde starb, den Gläubigen des Kaiserreichs ein sentimentales Symbol ihrer Hoffnungen und ihrer trauernden Verzweiflung. Rostand gehört zu den jungen Republikanern, die auch über seinen Tod weinen, er tut es sechs Akte hindurch und so schwimmt sein Stück in einer unerträglichen Tränenseligkeit. Es ist markslos, schleppend, langweilig, aber die Pariser Kritik, die gegen eingesetzte Größen mehr als duldsam ist, verschwieg jedes Bedenken mit tapferer Selbstüberwindung, handelte es sich doch um den Ruhm des Kaisers, um das Ansehen von Rostand und Sarah Bernhardt, um den moralischen und materiellen Erfolg des vornehmsten literarischen Gegenstandes ihrer Weltausstellung.

Rostand versuchte seinen jungen Helden als unglückliches, uneinheitliches Produkt sonderbarer, widersprechender Mischungen der Abstammung und Erziehung zu erklären, die noch durch die schlecht verhüllte Gefangenschaft, durch die nervöse Reizbarkeit eines Tag und Nacht Überwachten kompliziert werden; so häufte er die zentrifugalen Züge, korsisches Temperament, habsburgische Bedächtigkeit, französ-

sischen Esprit, deutsche Gründlichkeit, Tapferkeit und Verzagtheit, Ehrgeiz und Selbstverachtung, Energie und Weichheit, aber er tat es rein analysierend, mit feuilletonistischem Esprit, und es geschieht sogar, daß der Herzog mit der psychologischen Neugierde eines kritischen Feuilletonisten die Regungen verschiedenen Blutes, die widerstreitenden Wirkungen entgegengesetzter Erziehungsmethoden an sich selbst beobachtet. Die romantische Handlung, die zuweilen an die Phantastik Victor Hugos, häufiger aber an die Sensationseffekte von Alexander Dumas Père und an Scribes Intriguenkonstruktionen erinnert, ist ein zu gebrechliches Gerüst, um die sechs Akte zu tragen, in denen erzählt wird, wie der junge Herzog von Reichstadt im Gefühl seiner Unreife den von den Bonapartisten angebotenen französischen Thron ausschlägt, ihn dann später annimmt, wie er durch Metternichs diabolische Überredungskunst entmutigt, dann wieder ermutigt in eine sehr törichte Verschwörung hineingezogen wird und schließlich stirbt. Den Wiener Hof mit dem guten Kaiser Franz, mit Metternich und Gentz, mit Marie Louise, die sich über Neippergs Tod zu trösten sucht, mit den Damen, die für Napoleons Sohn, für Maskeraden und Straußsche Walzer schwärmen, hat Rostand etwas grell, aber immerhin mit der Wahrscheinlichkeit der Bilder, die den Brettern genügt, geschildert, dagegen führen die Franzosen, die sich unter Verkleidungen als Diener, Schneider, Modisten einschleichen, um den Aiglon aus seinem Käfig zu

entführen, bis zur Lächerlichkeit unmögliche Szenen herbei. Man braucht nur zur erwähnen, daß die berühmte Tänzerin Fanny Elßler, die den Herzog nach Metternichs Plänen durch ihre weiblichen Reize zerstreuen soll, die ihm vorenthaltene Geschichte Napoleons mühevoll auswendig lernt, um sie beim trauten Stelldichein vorzudeklamieren, oder daß der in die Maske eines Dieners geschlüpfte Sergeant Flambeau sich nachts die französische Uniform anzieht und das Bajonett aufsetzt, damit der Sohn des Kaisers, wie sich gehört, von einem Grenadier der Grande Armee bewacht sei. Dieser Flambeau, der die schlichte Treue der einfachen Soldaten symbolisieren sollte, während der Marschall Davoust den treulosen Egoismus der Großen vertritt, ist ein Unteroffizier gewordener Cyrano, er ist nicht nur treu und tapfer, sondern auch humorvoll, schlagfertig, und er hat schließlich noch Selbstbeobachtung genug, auf seine heroische Geste aufmerksam zu machen, wie sich alle diese Personen noch mehr als sonst bei Rostand im Spiegel sehen. Doch darauf hat man nicht geachtet. Wenn sich der wackere Flambeau nach der Entdeckung der Verschwörung ersticht, wenn er im Fieber das Schlachtfeld von Wagram vor sich sieht, wenn wie in Kaulbachs Hunnenschlacht die Toten wieder zum Kampfe aufstehen und die Stimmen der Ebene lebendig werden bis zum Vive l'Empereur! des Sieges, dann wird durch jedes französische Theater ein Sturm der Begeisterung brausen, und mit den ungemein künstlichen Mitteln dieser unwahrschein-

lichen sechs Akte wird Rostand das, was er wollte, erreicht haben, hinter der Misère des Napoleonsohnes die Glorie der Napoleonischen Legende in blutigem Schimmer aufleuchten zu lassen. Er hat es erreicht auf Kosten seiner Kunst, seines literarischen Ansehens, wenn auch die Begeisterung für den Gegenstand des Dramas seine Landsleute noch verhindert, diesen persönlichen Verlust an ihm zu bemerken oder gar auszusprechen, aber es kann nicht ausbleiben, daß dieser Rückschlag in seiner Schätzung eintritt, es sei denn, daß er ihm durch eine eigenere, tiefere nicht vom Theater, nicht von der Mode, sondern allein von seinem künstlerischen Gewissen eingegebene Schöpfung zuvorkommt.

Francisque Sarcey

Vor sechs Jahren saß ich in der Comédie Française, wo ein kleines Versstück von Théophile Gautier „Le Tricorne enchanté“ (Der verzauberte Dreispitz) gegeben wurde. Es war ein dramatischer Scherz im Stile des siebzehnten Jahrhunderts, den sich der ausgezeichnete Lyriker in einer Mußestunde geleistet hatte, aber an diesem Abend, der auf Wiederholungen kaum rechnen durfte, hatte sich ein erlesenes Publikum eingefunden, um dem toten Meister auch auf einem Gebiete, in dem er weniger heimisch war, zu huldigen. In dem harmlosen Einakter wurde ein hartherziger alter Onkel viel verspottet und verprügelt, der aber doch am Ende einem leichtsinnigen Neffen den Spott und die Prügel großmütig verzieh. Nach der alten Überlieferung der lateinischen Komödie wandte sich die lustige Person des Stückes zum Schlusse an das Publikum mit der Bitte um nachsichtigen Beifall. „Sois bon, cher public, sois oncle pour ce jour!“ Kaum war das Wort „Onkel“ ausgesprochen, so wandten sich alle Augen wie auf Kommando nach einer Loge des ersten Ranges, wo man Sarcey seit dreißig Jahren zu

sehen gewohnt war, mit seinem struppigen Kopfe, mit seiner ungefügen, gedunsenen Figur, die einer schlecht gerundeten Kugel glich. Onkel Sarcey lachte von Herzen über die spontane Huldigung seiner lieben Pariser, die Zuschauer lachten, die Schauspieler lächelten; eine Stimmung familiärer Vertraulichkeit verbreitete sich plötzlich, als ob alle durch die gemeinsame Beziehung zu dem „Onkel" untereinander verwandt wären.

Ein Kaiserreich ist in Trümmer gegangen, Paris, die Stadt des Lichtes, ist von „den teutonischen Horden" eingenommen worden, Regierungen kamen und gingen, Bomben wurden geworfen, Präsidenten ermordet: Sarcey blieb, er war die festeste, die dauerndste Institution im Wechsel der Verhältnisse; wenn man ihn sah, hatte man das beruhigende Bewußtsein, daß diese Welt immer dieselbe bleiben, und daß in ihr immer Theater gespielt werden würde. Sarcey war in seinen letzten Lebensjahren unstreitig die beliebteste Person in Paris, er hatte eine breitere Popularität als selbst die Politiker der Straße, Rochefort und Déroulède. Als er auf dem Friedhof Montmartre, wo Heinrich Heine liegt, begraben wurde, hielten ihm sechs angesehene Schriftsteller vor einer außerordentlich zahlreichen Trauerversammlung die schmeichelhaftesten Leichenreden. Auch einige Arbeiter des Quartiers in ihren Blusen hörten den eleganten, wohlklingenden Reden mit künstlerischer Genugtuung zu. Einer von ihnen fragte mich, wer da begraben wurde. — Sarcey. — „Ah!

Onkel Sarcey!" sagte er. Augenscheinlich hatte er nie etwas von ihm gelesen, aber er kannte den Namen und er hatte eine Vorstellung von der Persönlichkeit des Onkels. Das ist viel für einen Theaterkritiker, aber es ist sehr zweifelhaft, ob die Menge mit den Namen großer Geister wie Renan und Taine eine genauere Vorstellung verbunden hat.

Wer Sarcey nur aus der Tätigkeit seiner letzten Jahre kannte, der wird auf die Urteilsfähigkeit der Pariser etwas mitleidig herabgesehen haben. Dieser rührigste aller Journalisten schrieb täglich zwei bis drei Artikel, und um diese Riesenarbeit zu leisten, hatte er sich und sein Publikum an ein sehr geschicktes System der geistigen Ökonomie gewöhnt. Ein Einfall genügte ihm für jeden Artikel, einen zweiten legte er sparsam für den nächsten Tag zurück. So erhielt er sich frisch und übersättigte das Publikum nicht. Gegen die großen Fragen hatte er eine immer zunehmende Abneigung, aber die kleinen Fragen des täglichen Lebens behandelte er vom Standpunkte des gesunden Menschenverstandes in den „Grains de bon sens", die er im „Temps" ausstreute. Keine Angelegenheit war ihm zu unbeträchtlich, er schrieb von der Straßenreinigung, von den Omnibussen, von den Gaslaternen, und als geschickter Plauderer ging er immer von einer gesehenen Situation aus. Wenn seine Köchin des Morgens mit dem Korbe zum Markte ging, sprach er zu den Hausfrauen über die Dienstbotenfrage, und wenn sein Sohn mit der Mappe zur Schule trollte, belehrte er die Väter über

die Aufgaben der Kindererziehung. Dann schloß er mit einer kleinen moralischen Nutzanwendung, wie es Steele und Addison für das englische Bürgertum des achtzehnten Jahrhunderts getan haben, nur daß er mehr Praktikus als Moralist war und gefälliger, kurzweiliger zu plaudern verstand. Sarcey hatte die unschätzbare Fähigkeit des Journalisten, daß er mit seinen Lesern immer in anregender Verbindung blieb. Wenn er nicht von einem kleinen Tagesereignis ausging, so beantwortete er wohl Briefe, die er aus ihrem Kreise erhalten oder — nicht erhalten hatte. Jedenfalls besaß er einen unfehlbaren Instinkt für den flüchtigen Moment, in dem es etwas anzuregen, zu beschwichtigen oder zu entscheiden gab, und er ließ ihn ebenso schnell fahren, wie er ihn aufgriff, weil er wußte, daß das bewegliche und unruhige Publikum sich nicht dauernd an einen Gegenstand binden läßt. So mußten auch die Gegner, die ihn belächelten, zugeben, daß dieser Mann, der nie an sich zweifelte, dessen Feder kein Zögern kannte, wohl platt, beschränkt, aber niemals langweilig sein konnte.

Nach dem Tode Sarceys machte sein Schwiegersohn Adolphe Brisson, ebenfalls Mitarbeiter am „Temps", eine Berechnung, nach der seine gesammelten Schriften achtzig Bände ergeben würden, obgleich er nie ein Buch oder auch nur ein größeres Essay verfaßt hat. Die Herausgeber waren vorsichtig genug, die kleinen Unterhaltungen mit dem Publikum gänzlich auszuscheiden und nur die besten Kritiken und Polemiken bestehen zu lassen, die noch

sieben Bände füllen. Man mag über seine dramatische Ästhetik urteilen, wie man will, diese Bände stellen den wichtigsten Beitrag zur Geschichte des französischen Theaters in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dar, zur Psychologie des Pariser Publikums und zur Würdigung seines Geschmacks, sie sind gespickt mit reizend vorgetragenen Anekdoten, mit interessanten petits faits namentlich zur inneren Geschichte der Comédie Française, und sie zeigen auch, daß der alte Sarcey nicht immer alt gewesen ist, daß er sich im Gegenteil Witz, Laune, Schlagkraft und eine gewisse professorale Grazie recht lange bewahrt hat.

Sarcey war der leidenschaftlichste Theaterfreund, aber auch der beste Kenner dieses geheimnisvollen noch von keinem Psychologen recht ergründeten Wesens, das seine treuesten Verehrer abwechselnd anzieht, abstößt und nie ganz losläßt. Er ist einer von den wenigen, die den Degout an der Welt der Bretter, der Lampen, der Schminke niemals kennen gelernt haben. Jeden Abend war er im Theater und auch am Tage, da er noch das Glück hatte, die Einrichtung der Matinees kennen zu lernen. Wenn es keine Erstaufführung gab, so war wenigstens eine fünfzigste oder eine hundertste zu besprechen, eine Wiederaufnahme oder ein Debut. Als echter Pariser reiste er nicht gern, aber wenn die Comédie im Sommer ihre Gastspiele durch die Provinz begann, packte er seine Koffer und folgte ihr, um von ihren Siegen zu berichten, um über die verschiedenen Arten

von Publikum seine stets gescheiten Bemerkungen zu machen. Er hat sie sogar nach Wien und London begleitet, was für seine Lebensgewohnheiten einen Heroismus bedeutete. Dem Hause Molières, das er eifervoll liebte, dem er auch grausame Wahrheiten nicht ersparte, hat er seine besten Seiten gewidmet, die mit Recht an die Spitze der Sammlung gestellt worden sind, und da das Theater nun einmal den feinsten Extrakt der modernen Kultur darstellt, da es die nationalen Instinkte am klarsten ausspricht, die sozialen Einrichtungen, Sitten, Formen am kürzesten wiedergibt, so bilden diese Kritiken einen wichtigen Beitrag zur Kulturgeschichte des zweiten Kaiserreichs und der dritten Republik, den künftige Historiker so wenig wie die „Correspondance" von Grimm und Diderot für das achtzehnte Jahrhundert übersehen dürfen.

Sarcey kam als Dreißigjähriger im Jahre 1859 nach Paris, er kam aus der Provinz, wo er sich vor der damaligen Regierung als liberaler Gymnasiallehrer, als „Voltaireaner" unmöglich gemacht hatte. Zuerst schrieb er in der „Opinion Nationale" über alle möglichen politischen und literarischen Fragen, bis er als Theaterkritiker eine Entdeckung machte, die ihn bald in die erste Reihe stellte. Diese war wie die meisten Entdeckungen von verblüffender Einfachheit. Die damaligen Theaterkritiker sprachen von vielen Dingen, am wenigsten vom Theater. Für Jules Janin, „den Fürsten der Kritiker", war es nur ein Vorwand, um die Raketen seines Geistes steigen

zu lassen und den verblüfften Leser durch ein wahres Feuerwerk von durcheinander prasselnden Einfällen zu blenden. Théophile Gautier, der zwanzig Jahre gegen Scribe, für Shakespeare und die französische Romantik gekämpft hatte, nahm seinen literarischen Standpunkt so hoch, daß er zwischen den verachteten Produkten des Tages kaum noch einen Unterschied machte. Der Dritte im Bunde, Paul de Saint-Victor, gebrauchte den Inhalt oder auch nur den Titel eines Stückes als Anregung, um sich in historischen und philosophischen Betrachtungen frei zu ergehen. Diese vornehmsten von den „Lundistes“ erschienen überhaupt nur an den Galatagen im Theater; man erzählte von ihnen, daß sie nur um eine Anschlagssäule herumzugehen brauchten, um für den Montag eine geistsprühende Plauderei fertig zu haben.

Sarcey machte die Entdeckung, daß der Kritiker zunächst ins Theater gehen müßte, möglichst in alle Stücke, daß er über ihren Inhalt, über Aufnahme und Wirkung einen genauen Bericht zu machen und auch die Schauspieler nicht zu vergessen hätte. **Quand vous parlez théâtre, parlez théâtre!** hielt er den Theologen der Ästhetik entgegen. Seine Dramaturgie war eine höchst einfache, sie gipfelt ungefähr in folgenden Sätzen: Es handelt sich darum, 1500 Personen in einem Raum zusammenzubringen und sie drei Stunden festzuhalten, ohne daß sie Lust bekommen, davonzulaufen. Das Theater hat seine eigentümlichen Bedingungen. Es hat nichts mit dem

Buche gemein, das man zu Hause allein liest und nach Belieben vornimmt. Es muß fesseln und zwingen. Wie kann es das? Durch das Interesse; aber durch welches? Ästhetisches, moralisches, psychologisches? Für diese Dinge ist der Zuschauer nicht drei Stunden lang empfänglich. Nur ein einziges Interesse hält ihn, das der Neugierde; er will wissen, wie das alles ausgeht. Wird seine Neugierde angespannt, bleibt er, wird seine Neugierde befriedigt, geht er. Folglich ist die Intrigue alles, d. h. die Kunst, eine Handlung einzufädeln und ihre Lösung durch mancherlei Wechselfälle hinzuhalten, bis sie doch da ist. Die Intrigue ist das Unentbehrlichste, ist das Theater selbst. Man darf ein Stück nur vom Gesichtspunkte der Spannung beurteilen, um zu wissen, ob es Erfolg haben kann oder nicht. Alles andere ist Nebensache.

Es ist wohl überflüssig, sich über die Enge und Unfruchtbarkeit dieser armseligen Anschauung aufzuhalten, die Sarcey aus der Beobachtung des Pariser Publikums der sechziger Jahre gezogen hatte. „Le succès est la règle de ma critique", sagte er. Die größten Erfolge hatte damals Scribe mit seinen Intriguenstücken, also waren an ihm die Gesetze des Theaters zu studieren. Bei seiner Definition ging Sarcey nicht von dem schaffenden Künstler aus, nicht von dem genialen Individuum, das uns in seine Auffassung hineinzwingt, sondern von den Bedürfnissen des Publikums, das auf wechselnde Weise betrogen sein will und in dem Verlangen nach Täuschung doch

immer das gleiche bleibt. Der Maler wirft seine Bilder auf eine Fläche, auf weiße Leinwand. Die Leinwand des Dramatikers ist das Publikum, zugleich auch die Palette, von der er seine Farben nimmt. In der Masse sind die Möglichkeiten der Erregung vorhanden, Verachtung, Haß, Mitleid, Bewunderung; man muß sie in einen Zustand versetzen, daß diese Affekte herauskommen. Nach dieser Auffassung ist die Tätigkeit des Dichters weniger ein Geben als ein Empfangen und Zurückerstatten. Die Wünsche der Menge haben durch ihn Stimme erhalten, er verkörpert ihr die „douces illusions", in denen sie sich so gern wiegt; sie verlangt nicht, was wahr, sondern was angenehm ist. Die Formen der Konvention ändern sich, aber die Konvention bleibt.

Die Menge ist ein elementares und komplizierten Seelenvorgängen nicht zugängliches Wesen. Man soll ihre Erregung möglichst in derselben Richtung halten. Daher empfiehlt sich eine scharfe Trennung in traurige und lustige Stücke, damit das Publikum genau weiß, ob es zu weinen oder zu lachen hat. Die Mischung aus Komik und Tragik, die die Romantiker im Anschluß an Shakespeare erstrebten, ist als schlechte Gattung zu verwerfen. So hat Sarcey Shakespeare eine nachdrückliche Lektion erteilt, weil er in die Tragödie Macbeths die komische Figur des Pförtners eingeführt hat. Dieser Naturalismus mochte für Deutsche und Engländer gut sein, jedenfalls war er unfranzösisch, also geschmacklos.

Sarcey stellte sich nicht über das Publikum,

sondern mitten hinein, er war ein Teil der Menge, er genoß mit ihr. Und es war ihm tatsächlich beschieden, daß er die Naivetät des Genießens sich bewahren durfte, höchst dankbar für jede verwickelte Intrigue, dankbarer noch für ein lustiges Vaudeville, das ziemlich albern sein durfte. Daher auch seine Beliebtheit: er wirkte beruhigend, er beschwichtigte die ästhetischen Zweifel. Wenn Sarcey auch lachte, brauchte man sich keinen Zwang aufzuerlegen. Indessen war der Alte viel zu intelligent, um nicht zuweilen mit seinem eigenen System in Widerspruch zu geraten, und er war als Charakter immer unabhängig genug, um auch seinem lieben Publikum recht nachdrücklich den Text zu lesen. So züchtigte er ohne Rücksicht die müßige, luxuriöse Gesellschaft, die an den klassischen Abenden der „Comédie“ ihre Langeweile unverhohlen zur Schau trug, und er wanderte dann lieber ins Odéon hinüber, wo die Professoren, die Studenten, die Kleinbürger des Quartier latin den unsterblichen Versen der großen Klassiker lauschten. Aber hatte er sich nicht selbst das Recht genommen, zwischen einem guten und einem schlechten Publikum zu unterscheiden, da er den Willen der Menge als das oberste Gesetz verkündet hatte? Der logische Schluß seiner Voraussetzungen wäre gewesen: Corneille, Molière, Racine sind gute Dramatiker — auf dem linken Ufer der Seine, auf dem rechten scheinen sie nicht viel zu taugen.

Sarcey war seinem Publikum immer nur um

einen Tag voraus, er sagte ihm das, was es im Begriff war sich selbst zu sagen. Geleitet hat er es nie, niemals auf einen Weg gewiesen, der aus der leeren Routine und der starr gewordenen Konvention zu neuer belebender Wahrheit führen konnte. Gegen die literarisch vornehmsten Stücke von Dumas Fils hat er sich gesträubt, weil die Intrigue hinter dem psychologischen Interesse zurücktrat, er sträubte sich auch gegen den Naturalismus, der die Bühne in Frankreich allerdings nicht erobern konnte, der aber wie überall einen fruchtbaren Niederschlag zurückließ. Am erbittertsten aber hat er die Ausländer, besonders Ibsen und Björnson bekämpft. Ihre Stücke wirkten sehr stark auf die geistige Elite, ohne im geringsten spannend zu sein. Das ließ er sich nicht gefallen, und er tat alles, damit diese Richtung nicht die Menge ergriff. Am Ende hat er ja Recht behalten. Das weitere Publikum hat die ausländischen Einflüsse abgewehrt, und wenn das französische Theater heute in mancher Beziehung hinter der europäischen Entwicklung zurückgeblieben ist, wenn es sich nach einigen Versuchen der Vertiefung und Verjüngung wieder in den engen Rahmen der Konvention eingeschlossen hat, so ist das zum großen Teile Sarceys Werk. Diesen Triumph wollte er noch erleben und er hat ihn erlebt.

Honoré de Balzac

Honoré de Balzac wurde am 20. Mai 1899 in Tours geboren. Sein Vater, Advokat unter Ludwig XVI., der am Ende des Jahrhunderts mit der Intendantur einer Division der Revolutionsarmee betraut worden war, zeichnete sich durch humane und energische Verwaltung des staatlichen Hospitals in Tours aus, ein origineller, unabhängiger, kraftstrotzender Mann, der sich vorgenommen hatte, hundert Jahre alt zu werden, um seine ganze Altersklasse in einer von ihm mitbegründeten Versicherungsgesellschaft zu überleben und die ererbten Millionen seiner Familie zu hinterlassen. Allerdings starb er zu früh, um diese Hoffnung zu verwirklichen, während es der viel jüngeren Mutter, einer ebenso tätigen, energischen, aber besonneneren, stilleren und religiös ergebenen Natur, beschieden war, den Riesenkampf ihres Sohnes mitzuerleben und ihm noch im letzten Todeskampfe beizustehen.

Sieben Jahre alt wurde Honoré dem Collège von Vendôme übergeben, wo er als Schüler die mäßigsten Erfolge hatte. Die trüben Erinnerungen an diese Zeit rahmen seine spätere Erzählung „Louis Lambert" ein, eine Autobiographie seiner Kindheit,

in der die Leiden eines überreifen, genialen Knaben geschildert werden. Schon in Vendôme entstand eine fragmentarisch gebliebene „Abhandlung vom Willen", die ihm während des Unterrichts von einem Lehrer entrissen und verbrannt wurde. Nach siebenjähriger Internatszeit, die von keinen Ferien unterbrochen war, mußte der junge Balzac seinen Eltern zurückgegeben werden; der blühende, starke Knabe hatte sich völlig abgezehrt, häufig verfiel er in eine Art von somnambulem Zustand, der ihn für alle Vorgänge der Außenwelt unempfindlich machte. Die notorische Faulheit und Gleichgültigkeit des Schülers ließen die Annahme geistiger Überanstrengung nicht aufkommen, allerdings wußte man nicht, daß Balzac sich schon seit Jahren in den Karzer schließen ließ, um in der reichen Oratorianerbibliothek zu wühlen und naturwissenschaftliche, philosophische, theologische Schriften mit gleicher Gier zu verschlingen. Die Entfernung von der Bibliothek, die Sorgfalt der Mutter und ein munteres Streifen in Feld und Wald mit seinen Geschwistern gaben ihm bald die Gesundheit und die Kindlichkeit wieder. Als der Vater im Jahre 1814 nach Paris versetzt wurde, um wieder die Intendantur einer Division zu leiten, vollendete er seine unterbrochene Ausbildung an mehreren Collèges, wiederum, ohne sich irgendwie auszuzeichnen. Auf Veranlassung seiner Familie schlug er die juristische Laufbahn ein. Mit einundzwanzig Jahren hatte er alle Prüfungen bestanden und seine praktische Lehrzeit bei verschiedenen Advokaten beendet. Ein

vom Vater protegierter Notar wollte ihn als Teilhaber in sein Bureau aufnehmen. Die Advokatur war das Monopol des wohlhabenderen Bürgertums, das „de“ vor Balzacs Namen ist eine spätere, eigenmächtige Erfindung, sie gewährte eine glatte Carriere, sie versprach eine reiche Heirat: das Leben des jungen Balzac schien vorgeschrieben.

Als ihm der bequeme, müheloſe Weg gesunder Mittelmäßigkeit durch die den französischen Familien eigene zähe Interessenpolitik eröffnet war, setzte sich der bis dahin durch die Furcht vor den Eltern und durch die geringe Meinung von seinen Fähigkeiten eingeschüchterte Sohn zum ersten Male in Opposition; er erklärte der bestürzten Familie, daß er sich zum Schriftsteller berufen fühlte. Der Vater, immer enthusiastisch, ließ sich trotz den höhnischen Einwendungen seiner Freunde für diese Aussicht gewinnen. Die besonnenere Mutter hoffte, daß ein Vorgeschmack der Schriftstellermisère den Sohn am besten zur Vernunft zurückführen würde. Während die Familie sich in einen ländlichen Vorort von Paris zurückzog, richtete sie ihm in der Nähe der Bibliothèque de l'Arsenal ein kümmerliches Mansardenstübchen ein, sie bewilligte ihm eine sehr beschränkte Pension für zwei Jahre; in dieser Zeit sollte er sein Talent beweisen oder umkehren.

In der „Peau de Chagrin“, seinem Meisterstück phantastischer Erzählungskunst, hat Balzac dieses Leben freiwilliger Entbehrungen beschrieben, das von unmäßigen Hoffnungen des Ehrgeizes verklärt

war, als er über Romanen, Komödien, Tragödien, philosophischen Abhandlungen brütete, ungewiß, wo seine Stärke lag, gewiß nur, daß irgend ein Meisterwerk zu seiner Rechtfertigung gelingen mußte. Inmitten seiner unsicher tastenden Versuche fragt er sich mit der ihm eigenen Naivetät: „Werde ich bald ein Genie sein, so groß wie Goethe und Byron?“ Die jugendlichen, bald verzagten, bald hoffnungsvollen Briefe an seine Schwester schildern diese wie im Traum verflogenen Jahre, in denen das Öl der Lampe oft teurer war als das Brot, und es kommt ihm bereits die Ahnung, daß er auf diese Zeit, selbst wenn der Ruhm ihn krönen sollte, als auf die reinste und glücklichste seines Lebens immer mit Sehnsucht zurückblicken würde. „Nach meiner Phantasie leben, nach meiner Laune, nichts tun, wenn ich will, mich auf der Zukunft ausruhen, die ich mir recht schön gestalte, an euch denken, euch glücklich wissen, zur Geliebten Rousseaus Julie haben, Lafontaine und Molière zu Freunden, Racine als Meister und den Père-Lachaise als Promenade!“ Auf diesem Kirchhof wandelt er zwischen den Gräbern der großen Toten, er träumt, sie alle zu übertreffen und dem Ruhme eines großen Dichters noch den eines Staatsmannes, eines Gesetzgebers hinzuzufügen. Diese Schwärmerei von ungemessener Ruhm- und Machtfülle ist vorläufig die einzige Poesie, die ihm gelingt.

Mit einer Tragödie „Cromwell“, deren Plan in den Briefen an die Schwester, Madame de Surville,

erhalten ist, kehrt Balzac ins Elternhaus zurück. Die Vorlesung dieses Werkes vor der Familie und den nächsten Freunden des Hauses sollte über seine Zukunft entscheiden. Der Eindruck war niederschmetternd, die Kritik einstimmig ablehnend. Als höchste Instanz wurde noch ein pensionierter Professor der polytechnischen Hochschule hinzugezogen, der nach einer gewissenhaften Lektüre erklärte, daß der junge Mann sich mit allem befassen dürfe, nur nicht mit der Literatur.

„Die Tragödien sind nicht mein Fall, voilà tout!“ bemerkt Balzac gelassen, und er bleibt zunächst im Hause der Eltern, um seine merkwürdige Laufbahn mit der merkwürdigsten Ouvertüre, die je das Leben eines großen Schriftstellers gehabt hat, zu eröffnen. In fünf Jahren schreibt er vierzig Romane, pour se faire la main, wie der Franzose sagt, um sich die Technik der Erzählungskunst zu erwerben, und um sich mit ihren Erträgen zugleich ein kleines Vermögen zu schaffen, das ihm die Unabhängigkeit bringen soll. Diese Romane, die er niemals anerkennen wird, von deren Unwert er überzeugt ist, veröffentlicht er unter verschiedenen Pseudonymen, er betreibt diese Fabrik, des Tages wartend, wo er sich reif und groß genug fühlen wird, um den Namen Balzac, der schon einmal die französische Literatur geziert hat, von neuem zu verherrlichen. Da diese Sklavenarbeit ihm die ersehnte Unabhängigkeit nicht schnell genug bringt, versucht er, mit einem Schlage das nötige Vermögen zu erwerben, und nun beginnt die Zeit

seiner unglücklichen Unternehmungen, die ihn tief in Schulden stürzen sollten, es beginnt der Riesenkampf seines Lebens, der ihn bis zum letzten Augenblick gehetzt hat, den er ausgefochten hat wie Walter Scott, das bewunderte Vorbild seiner Kunst, dem er auch im Leben unfreiwillig folgen sollte.

Wie Lessing in seiner Hamburger Zeit wollte Balzac selbst Verleger werden. Seine Idee, billige Klassikerausgaben in einem Bande zu schaffen, ist später durch die Erfolge anderer bestätigt worden, aber sein Kapital und auch seine Geschäftskenntnisse genügten nicht, um die Reklame in Bewegung zu setzen, und seine Ausgaben von Molière und Lafontaine, die heute durch ihren Verleger einen Kuriositätswert haben, blieben gänzlich unverkauft. Nach diesem Mißerfolge begründete er mit einem von seiner Familie vorgeschossenen Kapital eine Druckerei, um wie der englische Romanschriftsteller Richardson zugleich als Autor und Drucker reich zu werden. Für seine weitgehenden Pläne genügten die Mittel wieder nicht, und er mußte das Unternehmen, das später florierte, mit großem Schaden verkaufen. Im Alter von siebenundzwanzig Jahren stand er einer Schuldenlast von 150 000 Franken gegenüber, die sich noch jahrelang um die unbezahlten Zinsen vermehren sollte. Zu ihrer Tilgung hatte er nichts als seine Feder, an deren Wert, mit Ausnahme seiner Schwester, noch niemand glaubte, am wenigsten die Mutter, die von ihm so stark in Kontribution gezogen worden war; sie sah in ihrem großen Sohne

bis in ſpäte Jahre einen unzuverläſſigen Schüler, den man zur ordentlichen Erledigung ſeiner Aufgaben anhalten mußte. Die erſten vernichtenden Erfahrungen haben Balzacs Luſt zu Spekulationen eher gereizt als vermindert. Seine Phantaſie zeigte ihm Berge Goldes, nach denen man nur zu greifen brauchte. So glaubte er eine wichtige Erfindung in der Papierfabrikation gemacht zu haben, über die er ſich in den „Illusions Perdues“ weitläufig auseinanderſetzt; ein andermal ging er nach Sardinien, um dort Schätze zu graben, da die Römer mit ihren geringen techniſchen Mitteln die Silberminen der Inſel nicht vollſtändig ausgebeutet haben könnten. Und er hatte recht, allein ein italieniſcher Kapitän, dem er ſeine Abſichten voreilig ausplauderte, verſchaffte ſich vor ihm das Monopol der Metallgewinnung. Zwei von ihm begründete Pariſer Zeitſchriften, die nach kurzem Daſein wieder eingingen, beſchloſſen die Reihe ſeiner geſchäftlichen Mißerfolge. Fortune et gloire —, dieſe beiden Dämonen beſaßen ihn, wie ſie die Mehrzahl ſeiner Romanfiguren beherrſchen. Das Geld, deſſen Macht er am gewaltigſten von allen Modernen geſchildert hat, war ſein Tyrann, ſein Verfolger, es ſollte ſein Erlöſer werden. Trotz allen Erfahrungen hielt er ſich gern für einen großen Finanzmann, zum Schaden ſeiner Familie und aller derer, mit denen er in geſchäftliche Verbindung trat. Sein Verleger Werdet hat es ihm in einem Buche nachgetragen, aber er täuſchte andere, weil er ſich ſelbſt täuſchte,

weil er in unerschütterlichem Glauben an sich auf seinen Stern vertraute; denn er verstand nicht, andere auszubeuten, wie er sich gern einbildete, und in Wahrheit war er selbst stets das erste Opfer seiner Illusionen. Taine nennt Balzac einen „homme d'affaires endetté". Vielleicht hatte er das Zeug zu einem Geschäftsmann im großen Stil. Die Geschäfts- und Gesetzeskenntnis, die Vertrautheit mit allen juristischen Schlichen und Kniffen, die er in seinen Romanen beweist, werden noch heute von Fachleuten bewundert. Aber seine literarischen Arbeiten erlaubten ihm glücklicherweise niemals, ein geschäftliches Unternehmen mit Einsetzung aller seiner Fähigkeiten durchzuführen; er mußte sich häufg wissentlich düpieren lassen. „Ich sehe, daß man mich täuschen, verraten wird," schreibt er einmal, „aber im Augenblick, wo ich es sehe, muß ich mich wo anders schlagen. Ich vollende oft eine Hütte beim Feuerscheine eines meiner Häuser, das niederbrennt."

Mit den „Chouans", einer noch in der Nachahmung Walter Scotts befangenen Erzählung aus der französischen Revolutionszeit, trat Balzac aus der Anonymität heraus, um sich in wenigen Jahren mit Meisterwerken wie mit „Peau de Chagrin", „Le Lys dans la Vallée", „Eugénie Grandet", „Le Père Goriot", „Illusions Perdues", „La Cousine Bette", zum gewaltigsten Romandichter des Jahrhunderts zu machen. Von 1827 bis 1848 schrieb er fast hundert Romane und Novellen. Buch auf Buch warf er auf den literarischen Markt, um

mit den Honoraren die Gläubiger, die ihn von allen Seiten umdrängten, zu befriedigen. Die Zeit der größten Bedrängnis war zugleich die Zeit der größten Fruchtbarkeit. „Meine besten Inspirationen sind mir immer in den Stunden äußerster Angst gekommen," sagt Balzac in einem Briefe. Es scheint, daß dieses unvergleichlich schöpferische Genie, das sich erst nach langem Zögern und Stocken offenbart hat, diesen furchtbaren Stachel, diese tägliche Angst vor dem Zusammenbruch seiner Existenz brauchte, um sich mit gewaltigem Flügelschlage zu erheben. Die Kritik, an ihrer Spitze Sainte-Beuve, hatte kaum Zeit, ihn recht zu würdigen, ratlos, mißtrauisch stand sie vor dieser unerhörten Fruchtbarkeit. Kaum hatte er die Idee zu einem Buche, so war das ungeschriebene Manuskript schon verkauft; er arbeitete an sechs, an acht Romanen zu gleicher Zeit, er brauchte nur einen Verleger zu sehen, um ihm einen neuen Band zu versprechen, und er hielt die unwahrscheinlichsten Versprechungen, ~~obgleich er mit einer schwerfließenden Sprache zu kämpfen hatte,~~ obgleich er zur Verzweiflung seiner Verleger jeden Text wohl ein dutzendmal bis zur endgültigen Drucklegung durchkorrigierte und veränderte. Um so ungeheure Arbeit zu verrichten, hatte er sich eine sonderbare Lebensweise festgesetzt, er zog sich von der Welt und selbst von seinen Nächsten zurück, er schlief am Nachmittag und stand um Mitternacht auf, um häufig Speise und Trank vergessend bis achtzehn Stunden zu arbeiten. Durch den Genuß von starkem

Kaffee, auf dessen kunstvolle Zubereitung er stolz war, versetzte er sich in einen Zustand der Überreizung, daß er die Außenwelt völlig vergaß und nur noch die Schöpfungen seines eigenen Hirnes vor sich sah. Die Wirklichkeit wurde ihm wesenlos, traumhaft, seine Romane waren die Welt, in der er lebte. Jules Sandeau erzählt, wie er Balzac von Pariser Ereignissen unterhält, und wie dieser, völlig abwesend, plötzlich sagt: „Das ist alles gut, mein Freund, aber kommen wir zur Wirklichkeit zurück, sprechen wir von Eugénie Grandet!“ Wenn er sein Gefängnis verließ und etwa seine Schwester besuchte, war er oft noch ganz in seinen Halluzinationen befangen, er sprach von den Figuren seiner „Comédie Humaine“ wie von lebenden Menschen, er gab Nachrichten von ihrem Befinden, erwog ihre Aussichten, im Leben vorwärts zu kommen: Der und der ist ein Leichtfuß und wird niemals gut tun, der und der ist ein braver Mensch, ein tüchtiger Arbeiter und wird es noch zu etwas bringen. Wenn er aufgefordert wurde, mit sympathischen Persönlichkeiten eine mildere Vorsehung zu spielen, weigerte er sich standhaft. „Verwirrt mich nicht mit euren Empfindsamkeiten! Die Wahrheit vor allem! Diese Leute sind schwach, ungeschickt; es geschieht, was geschehen muß, um so schlimmer für sie! Ich erfinde die menschliche Natur nicht, ich beobachte sie nur.“ Er machte dann ganz den Eindruck eines Sehers, der in wirrer Fülle menschliche Schicksale sich gestalten sieht, ohne die Macht, da helfen oder hindern zu können. An dem

Tage, da er den Riesenplan zu seiner „Comédie Humaine“ faßt, eilt er glückstrahlend zu seiner Schwester mit den Worten: „Seht mich an! Ich bin ganz einfach im Begriff, ein Genie zu werden.“ Er ist ebenso maßlos wie naiv in allen Äußerungen der Freude wie der Trauer. An einem anderen Tage, als er an der Erfüllung seiner Lebensaufgabe zweifelt, läßt er sich wie ein Sterbender in einen Sessel fallen. „Tröste mich nicht! es ist unnütz, ich bin ein toter Mann.“ Plötzlich richtet er sich wieder auf, ihm erscheint eine Illusion, die sofort zur fixen Idee wird. Irgend ein Millionär wird kommen, der ihm seine Schätze anbietet: Ich kenne Ihr ungeheures Talent und Ihre Sorgen, Sie brauchen die und die Summe, um frei zu sein, nehmen Sie sie ohne Furcht, Sie werden sie wiedergeben. Ihre Feder ist Millionen wert. — Dann sieht er sich sorgenlos, er schafft Meisterwerke, wird Mitglied der Akademie, Pair von Frankreich, er wird Minister, macht das ganze Volk glücklich. Und der Dichter der „Illusions Perdues“ eilt fröhlich nach Hause, um dort seinen Millionär oder, wenn nicht, wenigstens die Arbeit, seine treueste Helferin, zu finden.

Ursprünglich eine naive, lebensfrohe, mitteilsame Natur war Balzac gezwungen, sich selbst in Gefangenschaft zu halten, um ganz in seiner Phantasiewelt zu bleiben, um ununterbrochen schaffen zu können. Dazu kam die Furcht vor den Gläubigern, die ihn zuweilen zwang, sich wochenlang zu verstecken. An diesem Versteckspiel begann er bald Ge-

ſchmack zu finden und er bemühte ſich, das Myſterium, das ihn umgab, noch myſteriöſer zu machen. So hatte er zu gleicher Zeit verſchiedene Wohnungen, er lebte unter angenommenem Namen, er gab ſeltſame Parolen aus, die den Eingang in ſeine Wohnung öffneten, wo er ſeine Freunde in der berühmten Mönchskutte empfing. Wenn Balzac ſeine Getreuen bei ſich ſah, Theophil Gautier, Jules Sandeau, Gozlan, Laurent-Jan, war er ſelbſt der Fröhlichſte, Lärmendſte von allen, ein kleiner, gedrungener Mann mit gewöhnlichem, rundem Geſicht unter einer mächtigen ſchwarzen Mähne, nur zwei wild überbuſchte, unheimlich funkelnde Augen verrieten das Genie. Er machte dann den Eindruck eines vergnügten Ebers, wie ein Zeitgenoſſe ſagt. Léon Gozlan in „Balzac en pantoufles“ hat ihn geſchildert, wie er ſchwellend von animaliſcher Lebenskraft der kleinen Tafel präſidiert, ohne Kravatte, mit offenem Hemdkragen, an einer Birne herumſchneidend, meiſt ſchweigſam und plötzlich in ein wildes Lachen ausbrechend, wenn ein recht alberner Witz gemacht wurde, der für ſeinen Geſchmack nie zu derb ſein konnte. Man glaubte, ſeinen tourainiſchen Landsmann Rabelais an der berühmten Tafel der Thélèmeabtei zu ſehen. Anders war der Balzac, der ſich zuweilen in den ariſtokratiſchen Salons des Faubourg Saint-Germain zeigte, wohin ihn ſeine Eitelkeit gern führte. Wie Chateaubriand war er zuerſt durch die Frauen berühmt geworden, ohne daß er in den Salons dieſelben perſönlichen Erfolge

fand wie der bretonische Graf. Sein Auftreten hatte etwas Maßloses, Groteskes, eine Folge seiner ungeheuren Naivetät. Als er der koketten Herzogin von Castries den Hof machte, die seine Erscheinung nicht elegant genug fand, beschloß er, der erste Dandy von Paris zu werden, er erschien nur noch in weißer Weste, blauem Frack mit goldenen Knöpfen, er hielt trotz seiner Bedrängnis Kutschen und Pferde und er trug vor allem den berühmten, mit Türkisen gefaßten Stock, dem Madame de Girardin eine liebenswürdige Novelle gewidmet hat. Balzac ging leicht den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen. Nach einem solchen Auftreten in der großen Welt verschwand er dann wieder, um sich in seine Arbeiten zu vergraben; die Phantasie der Neugierigen folgte ihm in seine Einsamkeit und umgab seine Zelle mit einem Kranz von Legenden, die ihn bei Lebzeiten zu einer mythischen, grotesken Figur machten.

Balzac war eine widerspruchsvolle Natur. Wer für diese Widersprüche nicht die erklärende Formel fand, konnte ihn leicht für einen absichtsvollen Poseur halten. Kleinere Geister wurden von ihm durch das drückende Gefühl einer Überlegenheit abgestoßen, die sich rücksichtslos breit machte und nicht mit Würde zu repräsentieren wußte. Man huldigte ihm nicht wie einem legitimen König, man ertrug ihn als einen gewalttätigen Usurpator.

„Ich habe weder Freunde noch Diener," schreibt Balzac an eine Freundin, „alles flieht mich, ich weiß nicht warum oder vielmehr, ich weiß es nur zu

gut, weil man einen Mann nicht liebt noch unterstützt, der Tag und Nacht arbeitet, der sich nicht zu anderer Vorteil verstreut, der bei sich bleibt, zu dem man kommen muß, und dessen Macht, wenn solche da ist, erst in zwanzig Jahren anerkannt sein wird, und weil jede Persönlichkeit verhaßt ist, wenn sie nicht von der Macht begleitet wird." Nur wer selbst groß genug war, ihn zu schätzen, konnte sein Wesen ertragen, und George Sand, die ihn gut kannte, sprach das entscheidende Wort, sie sah unter seiner Prätension die Naivetät des Künstlers, in seinem Egoismus den Enthusiasmus für sein Werk.

„Ma vie est un combat", konnte Balzac mit größerem Rechte als Beaumarchais sagen, aber er war in Wirklichkeit keine Kampfnatur. Er war offen und zwang sich zum Mißtrauen, er war plump und versuchte, diplomatisch zu sein, er war weich und mußte sich härten, er liebte das Leben und verurteilte sich zur Einsamkeit. Die Arbeit war ihm zur Frohnde geworden, zum Bagno, wie ihm Heine einmal sagte, der seltene Genuß wurde zur Gier. So lebte er in einen Zustand der Atemlosigkeit und er schien schließlich nur noch existieren zu können, wenn er seine Lebenskraft ohne Berechnung verschleuderte. „Tout est contraste en moi, parce que tout est contrarié" schreibt er an eine Freundin und er setzt hinzu: „Ich habe weder eine Stunde um zu weinen, noch eine Nacht um zu ruhen." Seine Briefe, die Taine nicht mit Unrecht banal und monoton genannt hat, sind eine einzige Lamentation, eine fortlaufende

Rechenschaft über seine finanziellen Miseren, über seine Enttäuschungen, aber sie zeigen auch den ursprünglichen Balzac, kindlich, naiv, geschwätzig, treu und offen, wo er auf Freundschaft rechnen kann. Diese Briefe sind nicht literarisch gestutzt, sie haben, obgleich fast alle an Frauen gerichtet, etwas Ungefüges, Schreiendes wie die Ergüsse eines Cyklopen, der den leisen Plauderton nicht finden kann und intime Bekenntnisse mit Donnerstimme anvertraut. Wenn der gewaltigste Schöpfer der französischen Literatur sich in verzagten Stunden trostsuchend an ein Frauenkleid schmiegt, erscheint seine wahre Natur, erscheint das Kind im Manne.

Über das Kapitel „Balzac und die Frauen" ist viel gefabelt worden, um so mehr, da man sich mit leeren Vermutungen begnügen mußte; denn Balzac pflegte in dieser Beziehung die höchst unfranzösische Eigenschaft der Diskretion. George Sand, vor der er gern als der Autor der sinnlichen „Contes drôlatiques" erschien, ließ sich von seinen Derbheiten nicht beirren, sie erkannte die Natur der Verhältnisse, die er stets vor der Welt geheim hielt. „Nüchtern in jeder Hinsicht, hatte er die reinsten Sitten, da er die Ausschweifung als eine Feindin des Talentes fürchtete und selbst in seiner Jugend die Frauen mit dem Herzen oder dem Kopfe liebte." Balzac fand in seinem Leben Frauen von der Güte und Größe, die er so ergreifenden Gestalten wie der Baronin Mortsauf im „Lys dans la Vallée" oder der Baronin Hulot in „Cousine Bette" gegeben hat,

er wurde durch die Freundschaft der Madame de Berny, die er nur den Engel nennt, jahrelang vor dem äußeren und inneren Ruin geschützt, er hatte eine Vertraute und Ratgeberin an der viel älteren Zulma Carraud, die in einer Stunde der Verzweiflung die erhabenen Worte fand: „Balzac, wenn Sie wahnsinnig werden, pflege ich Sie.“

Die zweite Hälfte seines Lebens wird von dem Verhältnis mit Eva Hanska, seiner späteren Frau, beherrscht, an die er die Lettres à l'Etrangère als ein fortlaufendes Tagebuch gerichtet hat. Sie stammte aus einem der ältesten polnischen Geschlechter, dem gräflich Rzewuskischen Hause, eine literarisch sehr gebildete, liebenswürdige Aristokratin, die als Anhängerin des nordischen Geisterssehers Swedenborg eine mystische Weltanschauung pflegte. Wie viele Frauen hatte sich die Gräfin dem berühmten Schriftsteller durch anonyme Bekenntnisse genähert und erst im Jahre 1833 lernten die beiden sich in Neuchatel persönlich kennen. Dreizehn Jahre später, nach dem Tode des Herrn v. Hanski, fand die Verlobung in Straßburg statt. Balzac findet in späten Mannesjahren, was die ehrgeizigen Helden seiner Romane mit ihrer Jugend erobern wollen, die Neigung einer großen Dame. Schon lange vor seiner Verlobung beginnt in der Rue Fortunée die mysteriöse Einrichtung seines Hauses, in der er seine Künftige mit königlichem Luxus umgeben will. Wie sein Cousin Pons in dem gleichnamigen Roman wird er ein leidenschaftlicher Sammler von Kunstwerken jeder Art,

von Antiquitäten und Kuriositäten. Da alles bei ihm ins Grenzenlose geht, so wird er von dieser Manie völlig beherrscht; er hat die Florentinische Kommode der Maria von Medici, den Schreibtisch Heinrichs IV., das authentische Bett der Pompadour; jedem Gegenstande, den er erwirbt, verleiht seine ausschweifende Phantasie einen unschätzbaren Wert. Sein Haus wird zu einem Museum, und als ihn Theophil Gautier nach dem Zweck dieser Sammlungen fragt, antwortet er geheimnisvoll lächelnd, daß das alles einem Freunde gehöre. Neben seiner „Comédie Humaine“ beschäftigt ihn nur noch die Heirat, die immer wieder gefährdet scheint. Dieser Bund ist ihm die Belohnung, die Gott ihm für so viele Jahre der Widerwärtigkeiten beschieden hat. Die Eitelkeit stachelt ihn. Sein Salon, in dem eine Verwandte der früheren Könige von Polen herrschen wird, soll ein Zentrum der großen Gesellschaft, soll ihm ein Mittel zu persönlicher Macht und Herrschaft werden. Und wenn diese Verbindung an den äußeren Hindernissen scheitert, will er wieder in eine Mansarde ziehen, sich dem Haschischrausch ergeben, um diesen gewaltigen Willen, der kein Ziel mehr hätte, endlich abzudanken. Alles oder nichts — quitte oder double sind die Schlagworte, die in seinen letzten Briefen immer wiederkehren. Endlich darf er die Braut heimführen, die ihm trotz einer verheirateten Tochter noch immer in jugendlichem Glanze erscheint. In Berditschew findet die Hochzeit statt unter Beteiligung des hohen katholischen Klerus,

wie Balzac in seinen Briefen wohlgefällig bemerkt. Der Traum seines Lebens von Liebe, Glück, Ruhm, Macht, hat sich erfüllt. Aber der glänzende Sommer, auf den er noch gehofft hat, wird sogleich zu einem traurigen Herbste. Kaum in Paris angekommen legt sich Balzac aufs Krankenlager, das ihm bald zum Sterbebette wird. Das Glück ist ihm verhängnisvoll geworden. Als er nach Rußland ging, um zum ersten Male nach zwanzigjährigem Kampfe auszuruhen, fingen seine Leiden an. Nicht die geistigen Exzesse tötcten ihn. So lange er kämpfte, war er gesund, kraftstrotzend, seine gewaltige Natur brauchte den Kampf, die Erregung, das Außergewöhnliche als ihr normales Lebenselement. Die Ruhe verzehrte ihn, sie brach die ungeheure Energie, die jeder Prüfung widerstanden hatte.

Es scheint, daß Balzac das Glück, das er am Abend seines Lebens suchte, nicht gefunden hat. Der Siegespreis, den er von der Gerechtigkeit der Vorsehung beansprucht hatte, wurde ihm nicht gewährt. Seine Frau hatte ihn von seinen treuesten Freundinnen, seiner Mutter und seiner Schwester entfernt, und die Harmonie der Ehe war schon gestört, bevor diese recht anfing. Madame de Surville, in der biographischen Einleitung zur Korrespondenz ihres Bruders, hat den Namen seiner Gemahlin mit beredtem Stillschweigen übergangen. Victor Hugo erzählt in „Choses vues“, wie er am 18. August 1850 den sterbenden Dichter aufsuchte und vergebens nach Balzacs Gemahlin fragte. „Er ist verloren“,

sagte man ihm, „Madame de Balzac hat sich zurückgezogen.“ An seinem Totenbette, fährt Victor Hugo fort, standen zwei Wärter und eine alte Frau. Die alte Frau war seine Mutter. Der Tod, der die „Fremde“ vertrieben hatte, gab ihr den großen Sohn zurück.

Als Balzac im Jahre 1827 aus der Anonymität seiner Jugendwerke heraustrat, stand die junge romantische Schule in den entscheidenden Kämpfen mit dem alternden französischen Klassizismus. Balzac hat nicht in ihren Reihen gefochten, er hat sich keinem literarischen Programm verschrieben und nie an irgend einer Art von prinzipieller Polemik beteiligt. Die Unabhängigkeit von jeder beengenden Tradition, die unbeschränkte Freiheit der Formen, die Selbstherrlichkeit des schöpferischen Individuums waren für ihn selbstverständliche, undiskutierbare Tatsachen, die eines feierlichen Pronunziamentos nicht bedurften. Die Romantiker standen ihm näher als die klassizistischen Epigonen, weil sie die größere Freiheit wollten, aber er war ebensowenig Romantiker wie Klassiker, für ihn gab es keine Formel, keine Autorität, kein literarisches Muster, außer etwa, daß er in seinen Anfängen von der Technik Walter Scotts zu lernen suchte, und er war so sehr ein Kind seiner eigenen Zeit, so ganz ohne literarische Voraussetzungen, daß er der Sturmfahne der Romantiker nicht zu folgen brauchte, die vor allem revolutionär waren, weil sie sich selbst von der tief wurzelnden klassischen Tradition innerlich zu befreien hatten. Der

Mann, der die ganze menschliche Komödie in seinem Kopfe trug, der die Sittengeschichte der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts schreiben sollte, berief sich nicht erst wie Victor Hugo in seiner berühmten Vorrede zum „Cromwell" auf Shakespeare und Goethe, um das Schöne mit dem Häßlichen, das Erhabene mit dem Grotesken mischen zu dürfen. Balzac und Hugo haben sich gegenseitig die schuldige Reverenz erwiesen, sie erkannten sich als literarische Großmächte an, ohne sich in Wahrheit innerlich zu schätzen und in ihrer Bedeutung zu würdigen. Die Entfernung zwischen beiden ist zu groß, ein schneidender Gegensatz hebt jede Verbindung auf. Der eine schweift in entlegene Zeiten, in exotische Fernen, neue Formen, schärfere Kontraste, brennendere Farben zu suchen, seine Sprache gleicht einem prächtig dahinströmenden Flusse, in dessen Wellen sich Moscheen und Kathedralen, rheinische Burgen und spanische Schlösser spiegeln, der andere, gleichgültig gegen die Form an sich, unfähig, mit Tönen und Farben zu berauschen, sucht nach leitenden Ideen, nach einer erklärenden Formel, der er das verwirrend vielgestaltige Schauspiel des Lebens unterwerfen kann, er folgt der Entwicklung der modernen Naturwissenschaft, um von ihr das Gesetz auch für den Menschen zu erfragen.

Nach seiner geistigen Verfassung steht Balzac ganz außerhalb der Generation von 1830, wie sie Alfred de Musset in seinen „Confessions d'un enfant du siècle" denkwürdig gezeichnet hat. Der Traum

des Kaiserreiches war ausgeträumt. Napoleon war das letzte Wunder gewesen, und die Jugend, die in kurzen Ruhepausen zwischen zwei Feldzügen gezeugt war, eine leidenschaftliche, nervöse Jugend, der man Siegesbulletins wie Märchen vorgelesen hatte, stand vor einer kalten, vernunftklaren Zukunft mit den Begierden, die das starke Leben der Väter vererbt hatte, und die eine abgespannte, ruhebedürftige Zeit nicht befriedigen konnte. Der Krieg, schrieb Alfred de Vigny, schien den jungen Franzosen ein so natürlicher Zustand, daß sie sich scheuten, an einen dauernden Frieden zu glauben. Man hatte nichts mehr, wofür man sterben konnte, und man wußte noch nicht, wofür man leben sollte. Man las Faust und Manfred, man hüllte sich in Byronschen Weltschmerz, man stellte einen melancholischen Skeptizismus aus, der von dieser Gegenwart nichts mehr erwartete. Viele machten es wie Napoleon selbst; da sie nicht mehr handeln konnten, so schrieben sie, und diese Literatur mit ihrem romantischen Sehnen und Schweifen, mit ihrer Melancholie und ihrer Leidenschaft, mit ihren Kontrasten und Kaprizen, war der starke Ausdruck eines unbeschäftigten Ehrgeizes, einer brachgelegten Energie.

Balzac bewunderte den Kaiser, er hat ihn so gewaltig geschildert, wie kein Historiker und kein Poet vor ihm und nach ihm, aber er blickte nicht sehnsüchtig nach Sankt Helena, er trauerte nicht um die heroische Legende, er betrachtet die Schlachtfelder des Kampfes ums Dasein, er wird der Historiker der

Tausende, die dort ruhm- und namenlos verbluten. „Wir haben genug von den großen Kriegen," schreibt er einmal, „ich glaube, daß die Zeit der großen Frieden gekommen ist trotz den entgegengesetzten Anschauungen der Politiker, die ihre Träume für Wahrheiten nehmen und niemals nach den Bedürfnissen der Völker fragen." Balzac erhebt sich über die Romantiker, indem er seine Zeit akzeptiert und ihre eigene Größe darzustellen sucht. Die Literatur vor ihm, und namentlich der Roman, war noch ganz in der sentimentalen Empfindungswelt der neuen Heloise und des Werther befangen. Die Werke der Nachfolger Rousseaus, der Bernardin de Saint-Pierre, Madame de Stael, Chateaubriand sind lyrische Lamentationen, die aus der modernen Gesellschaft, aus der Korruption der Kultur herausführen und die verlorene Unschuld der Natur in primitiveren Zeiten, in exotischen Fernen oder in der Einsamkeit des Herzens suchen. Balzac, der selten polemisiert, wendet sich in der Vorrede seiner „Comédie Humaine" gegen Rousseau und die von ihm inspirierten Ankläger der modernen Gesellschaft. „Der Mensch ist weder gut noch schlecht, er wird mit Instinkten und Fähigkeiten geboren; die Gesellschaft, weit entfernt, ihn schlechter zu machen, wie Rousseau behauptet hat, vervollkommnet ihn, macht ihn besser, aber das Interesse entwickelt auch seine schlechten Neigungen." Balzac setzte diesen Ichromanen, diesen subjektiven Bekenntnissen, in denen die Verfasser sich als ideale sehr typisch gehaltene Figuren drapiert

haben, den Roman der Beobachtung, der großen soziologische Studie entgegen, er hebt den sentimentalen Helden, das Individuum, das sich der Gesellschaft widersetzt, auf und erkennt als den einzigen Helden die Gesellschaft selbst an, die schaffend und immer wieder zerstörend, neue Bedürfnisse, neue Befriedigungen suchend, mit fieberhafter Unruhe vorwärts bringt, kein utopisches Ziel, keinen endlichen Ruhezustand vor Augen, nur von den Gesetzen der Bewegung und Entwicklung geleitet. Man hat die Gesellschaft weder zu lieben noch zu hassen, man muß ihr folgen und sie begreifen.

Balzac ist als der Vater des modernen Naturalismus bezeichnet worden, weil er zuerst sich des Begriffs Milieu bedient, weil er die Auseinandersetzung der Literatur mit der Wissenschaft des Jahrhunderts einleitet, aber in Wahrheit ist diese literarische Formel für ihn zu eng, und es gibt keine Spielart des modernen Romans, sei es die naturalistische, die psychologische oder die symbolistische, die sich nicht mit größtem Rechte auf ihn berufen könnte. Seine Konzeption ist viel weiter als die Zolas, der nur den „homme physiologique“ darstellen will und seinen Roman auf den documents humains begründet, während er in Wahrheit, wenigstens da, wo er groß wird, von Temperament Phantast ist. Balzac gab sich dieser Selbsttäuschung nicht hin; er, der in seiner Zelle lebte, der wenig beobachtete, wußte, daß der Künstler nur seine eigene innere Welt reproduzieren kann, er ist ein „voyant“, ein

Seher, dem die äußere Beobachtung nur dazu dient, die Fähigkeit visionären Schauens zu erregen. „Bei mir war die Beobachtung von Jugend an intuitiv geworden. Sie durchdrang die Seele, ohne den Körper zu vernachlässigen, oder vielmehr, sie ergriff die äußeren Einzelheiten so gut, daß sie sofort darüber hinausging. Sie gab mir die Fähigkeit, das Leben des Individuums, auf das sie sich lenkte, zu leben, sie erlaubte mir, mich an seine Stelle zu setzen, wie der Derwisch in Tausend und Eine Nacht Seele und Körper der Personen annahm, über denen er gewisse Worte aussprach ... Ich konnte ihr Dasein empfinden, ich fühlte ihre Lumpen auf meinem Rücken, ich ging, meine Füße in ihren durchlöcherten Schuhen; ihre Wünsche, ihre Bedürfnisse, alles ging in meine Seele, oder meine Seele ging in die ihre über. Es war der Traum eines wachenden Menschen." Balzac bleibt nicht bei der Beobachtung stehen, er substituiert sich allen Personen, er gibt ihnen von seinem ungeheuren Willen, von seiner überfließenden Lebenskraft, von seiner atembenehmenden Tätigkeit, er genießt, trauert, liebt, mordet in ihnen wie ein Riese, der sich in Halluzinationen austobt. Die Worte des Größenwahns, die er auf seine Büste Napoleons schrieb: „mit der Feder vollenden, was er mit dem Degen begonnen" werden verständlich, wenn man den ganzen Balzac in seiner unübersehbaren Vielseitigkeit nimmt, der das Universum begreifen, seine Gesetze ergründen wollte, der eine ganze Gesellschaft mit ihren Tausenden von

Typen aus seinem Hirn produzierte und der in der Herrschaft über diese seiner Phantasie entsprungene Welt die Wollust des Wissens, die Wollust der Macht empfand.

Als Balzac mit seinen ersten Romanen auftrat, sah man in ihm nur den großen Realisten, den unerbittlichen Beobachter harter Wirklichkeit, der skrupellos wiedergab, was er gesehen hatte. Sein phantastischer Roman „La Peau de chagrin" beirrte das Urteil seiner Zeitgenossen, die mystischen Spekulationen seiner „Seraphita", seines „Louis Lambert" erstaunten als ein Flug auf metaphysische Höhen, der ihm nicht zukam. „Eine höchst lebendige und unregelmäßige literarische Physiognomie" nannte ihn Sainte-Beuve, der Wortführer der Kritik; man wollte und konnte den Zusammenhang zwischen so entlegenen Reichen nicht sehen, und Balzac selbst gab sich erst allmählich über die Zusammengehörigkeit seiner einzelnen Werke Rechenschaft, über die Logik des Instinktes, der ihn gleichmäßig in die Niederungen des materiellen Daseins wie zu den äußersten Grenzen menschlichen Bewußtseins geführt hatte. Die Phänomene dieser Welt erschienen ihm nicht mehr vereinzelt sondern durch einen überall fühlbaren Zusammenhang verbunden, von ebenso geheimnisvollen wie sicher wirkenden Gesetzen abhängig. Jedes seiner Bücher galt ihm als eine Seite eines großen Buches, sie gewannen erst Sinn und Bedeutung durch die Zusammenfassung zu einer herrschenden Idee, von der das Licht auf die dunklen

Massen fiel. Die Idee zu seiner „Comédie Humaine“ kam ihm wie ein Traum, sie lockte ihn wie eine Chimäre, die zu einem phantastischen Himmel auffliegt, wenn man sie ins Auge faßt. „Aber die Chimäre, wie so viele Chimären, verwandelt sich in Wirklichkeit, sie hat ihre Befehle und ihre Tyrannei, der man nachgeben muß.“

Die Aufklärung, die Balzac für sein eigenes Werk suchte, kam ihm aus der von dem greisen Goethe mit so jungem Enthusiasmus begrüßten Diskussion zwischen Cuvier und Geoffroy Saint-Hilaire, die mit der Verkündung des modernen Prinzips der Naturwissenschaften von der typischen Einheit organischer Bildung endete. Il n'y a qu'un animal. Das Tier ist eine Urform, ein Prinzip, das nach den verschiedenen Milieus sich verschieden differenzieren muß. Der Begriff der Schöpfung wurde durch den der Entwicklung überwunden. Diesem System hatte Balzac sich schon durch seine Beschäftigung mit Mystikern des achtzehnten Jahrhunderts wie Swedenborg und Saint-Martin genähert; noch bevor es durch die Proklamation Geoffroy Saint-Hilaires Autorität gewann, hatte er es in den Monaden von Leibniz und in den organischen Molekülen von Buffon zu entdecken geglaubt. Wie in der Natur sich nach den Milieus die zoologischen Arten entwickeln, so wollte er die Gesellschaft, demselben Prinzip unterworfen, als die Erzeugerin soziologischer Arten darstellen. Was Buffon für die Tierwelt unternommen hatte, galt es, für die Mensch-

heit zu leisten, aber die Aufgabe des Soziologen wird eine doppelte sein. Wenn Buffon den Löwen geschildert hatte, konnte er sich mit wenigen Strichen für das Weibchen begnügen; in der menschlichen Gesellschaft ist das Weib mehr als die wesenlose Ergänzung des Mannes, es verlangt eine eigene Beschreibung. Indem Balzac ein Inventar der Tugenden und Laster aufstellte, die hauptsächlichsten Fälle von Leidenschaften verzeichnete, durch die Vereinigung homogener Charaktere repräsentative Typen zusammensetzte, wollte er für Frankreich und das 19. Jahrhundert die Geschichte schreiben, die uns die Historiker früherer Epochen schuldig geblieben sind, die der Sitten. Aber der Schriftsteller kann bei der strengen Reproduktion der gegebenen Wirklichkeit nicht stehen bleiben, er muß ein entscheidendes Prinzip suchen, ein Gesetz über sich anerkennen, er muß, wie Bonald sagt, „in Moral und Politik feste Meinungen haben, sich als einen Lehrer der Menschheit betrachten; denn um zu zweifeln, brauchen die Menschen keinen Führer." Dieses Gesetz ist die Religion, das erhaltende Element der sozialen Ordnung, das den Gedanken, wenn er nicht zerstören soll, beherrschen und leiten muß. Das Christentum hat die modernen Völker geschaffen, es wird sie erhalten. Balzac wehrt sich gegen die kurzsichtige Kritik, die ihn zum Sensualisten oder zum Materialisten gestempelt hat; er teilt nicht den Glauben an einen unendlichen Fortschritt der Gesellschaft durch sich selbst, er glaubt nur an das Fortschreiten des Menschen

über sich selbst. Der Mensch ist nicht nur eine endliche, sterbliche Kreatur, er ist an das Unendliche geknüpft, und im Absoluten, im Göttlichen findet er seine Vollendung.

Diesen Gedanken Balzacs folgend gelangen wir zu dem entscheidenden Zuge in seinem Wesen. Seine Weltanschauung wurzelt im Materialismus, sie gipfelt im Mystizismus. Die mystische Seite seiner Natur begann erst geraume Zeit nach seinem Tode gewürdigt zu werden. Die modernen Mystizisten und Symbolisten sehen in ihm einen Vorläufer, wie ihn die Naturalisten zuerst einseitig für sich beanspruchten. So hat Strindberg, der jüngste Adept der okkulten Wissenschaften, den mystischen Balzac in seinem „Inferno" für sich entdeckt. In seiner „Seraphita", die ganz unter Swedenborgschem Einflusse steht, zeichnet Balzac eine symbolische Figur, die von der Schwerkraft, von der Materialität fast befreit ist; er findet in der Mystik eine ätherische Atmosphäre, in der die von den niederen sinnlichen Instinkten losgelöste Seele die rein geistige, die göttliche Liebe empfinden kann. Die edelsten Frauencharaktere, die Balzac in seinen realistischen Romanen schildert, haben bereits ein so sublimiertes Gefühlsleben, eine so vergeistigte Existenz, daß sie in einer anderen Welt zu wurzeln scheinen, von der sie ihre Befehle empfangen. An verschiedenen Stellen hat Balzac seinen Glauben an okkulte Phänomene ausgesprochen. Er stellte die Existenz von übernatürlichen Tatsachen fest, oder vielmehr, da er den Boden

der Wissenschaft nie ganz verläßt, von Tatsachen, die durch die uns bekannten Naturgesetze noch nicht erklärt werden können. Magnetische Erscheinungen, direkte Seelenrapporte, Wunder, Bezauberungen, alle vorläufig noch „übernatürlich" genannten Akte scheinen ihm erklärlich durch den „Despotismus, mit dem ein Geist uns zwingt, uns den Wirkungen einer mystischen Optik zu unterwerfen". Die magnetische Aktion wird durch eine bewußte Anstrengung des Willens hervorgebracht, der Wille besitzt eine schöpferische Kraft. Hier tritt Balzac in Gegensatz zur modernen Psychologie, da er den Willen nicht als ein Produkt sondern als eine bewegende, selbstschöpferische Ursache auffaßt, die durch vorhergehende intellektuelle Erscheinungen bestimmt wird. Er nennt ihn „die Masse Kraft, mit der der Mensch außerhalb seiner die Aktionen hervorbringen kann, die sein inneres Leben bilden." Diese Anschauung beherrscht die Psychologie der Balzacschen Romane. Die Männer des starken Willens üben ihre Macht wie durch Suggestion aus, sie scheinen ihre Opfer durch einen magnetischen Rapport zu unterwerfen und zu leiten. In seinem „Louis Lambert" hat Balzac die fragmentarische „Abhandlung vom Willen" gegeben, in der er seine mystischen und seine wissenschaftlichen Anschauungen zu verschmelzen sucht, aber der Jüngling, in dem er sich selbst gezeichnet hat, wird über diesem Versuche wahnsinnig. „Sein Werk trug das Zeichen des Kampfes, den sich in dieser schönen Seele die beiden großen Prinzipien, Spiritualismus und

Materialismus lieferten, um die so viele große Genies gekreist sind, ohne daß sie gewagt hätten, sie in ein einziges Prinzip zu verschmelzen."

Die „Comédie Humaine", wohl das umfangreichste Gebäude, das je das geduldige Genie eines Schriftstellers aufgeführt hat, schildert die französische Gesellschaft dieses Jahrhunderts in allen Äußerungen ihres öffentlichen und privaten Lebens, sie umfaßt nach der ihr von Balzac gegebenen Einteilung die Scènes de la vie privée, Scènes de la vie de province, Scènes de la vie parisienne, Scènes de la vie politique, Scènes de la vie militaire, Scènes de la vie de campagne, die Études philosophiques und die Études analytiques. Alle in diesen Unterabteilungen enthaltenen Darstellungen greifen ineinander, sie bilden einen organischen Körper, der durch den Knochenbau der oben geschilderten Ideen getragen und gestaltet wird. Es ist unmöglich, auf beschränktem Raum auch nur die Meisterwerke unter diesen fast hundert Romanen und Studien hervorzuheben. Wir werden uns mit einigen abschließenden Bemerkungen über den Künstler Balzac begnügen müssen.

Die französische Literatur wurde, wie Taine sagt, in den Salons geboren, sie entstand in einer höfischen Epoche, in der „l'art de bien dire" als die höchste aller Künste galt. Der Schriftsteller wandte sich an einen gewählten Kreis, und indem er zu den Männern und Frauen der großen Welt sprach, hatte er sich den Forderungen ihrer Konvention zu fügen,

mußte er die Sprache dieser Welt sprechen, um vor seinem Publikum nicht anstößig und überhaupt verständlich zu sein. Wie die Konversation der Salons war seine Sprache von allen niederen Wendungen gereinigt, sie war notwendig umschreibend, weil alle technischen Ausdrücke verbannt waren. Bevor man den Schriftsteller anhörte, verlangte man von ihm die Anerkennung der geselligen Formen, man erwartete Geschmack, Esprit und Eleganz. ~~Balzac hatte weder Geschmack noch Esprit noch Eleganz~~. Seine Sprache galt als brutal, sie verletzte die Hüter der Tradition, die eine Entwicklung und Bereicherung über den gereinigten Sprachschatz der Klassiker hinaus nicht gestatten wollten. Dennoch erkennt Theophil Gautier, der Vorläufer der Parnassiens, der feinste Stilist seiner Zeit an, daß Balzac einen Stil und zwar einen sehr schönen Stil hatte, nämlich den natürlichen, notwendigen, mathematischen Ausdruck seiner Ideen. Balzac konnte die aristokratisch gebundene, abstrakte, verbrauchte Sprache der Überlieferung nicht genügen, um die Mannigfaltigkeit der Sitten, der Charaktere, der Einrichtungen lebendig und plastisch wiederzugeben. Seine Sprache wurde notwendig durch die Milieus, die er schilderte, gefärbt, er bereicherte seinen Ausdruck durch die Befruchtung mit dem Argot der Straße, der Werkstätten, der Ateliers, der Kulissen, er nahm seine Bilder aus dem Bagno, aus dem Hospital, er ließ den Soldaten militärisch, den Gelehrten in seiner Terminologie, den Verbrecher in seinem Jargon, den

Bauern in seinem Dialekte sprechen, er mußte das Ideal der gereinigten Schriftsprache aufgeben, und wenn er auch das nicht besitzt, was der Franzose als „beau langage“ rühmt, so gelang es ihm und ihm zuerst, jeder Person die ihr zukommende Sprache zu geben, wie er ihr ein Kleid, eine Physiognomie und alle charakteristischen Züge ihrer sozialen Bedingtheit gab. Balzac, der in seinen „Contes drôlatiques“ einen außerordentlichen Instinkt für die Geschichte der Sprache bewies, hat verlorene und vergessene, sehr kräftige und charakteristische Ausdrücke wiederbelebt, er hat aus allen lebendigen Quellen schöpfend Neubildungen eingeführt, die die Hüter des reinen Geschmackes entsetzten und doch bald in der Literatur Bürgerrecht erwarben. Balzac opfert die Form immer der Sache, und in seinem Streben nach Sachlichkeit und sachlichem Ausdruck wird er zuweilen unkünstlerisch und selbst unverständlich. Er spricht über Kleider wie ein Modenhändler, über Druckerei wie ein Faktor, über Wechselrecht wie ein Advokat, er verliert sich in katalogische Aufzählungen und statt eines lebendigen Bildes gibt er häufig nur eine tote, fachmännische Beschreibung. Sein Vortrag ist oft breit und schwer, er hat nicht die Gabe, mit einem einzigen Worte ein Bild hervorzuzaubern, mit einem einzigen Tone ein ganzes Register von Gefühlen anzuschlagen. Seine langen, zuweilen etwas vagen Phrasen scheinen häufig Kreise um eine Idee zu ziehen, die er mit einem einzigen Worte nicht treffen kann. Balzacs Prosa fehlt das lyrische Tem-

perament, das seinen größten Nachfolger Flaubert auszeichnet. Die Sätze haben die geheime Melodie nicht, die alle die mitschwingenden Töne gibt, die das einzelne Wort nicht zu fassen vermag, der musikalische, sinnliche Zauber mangelt, weil er Stimmungen nicht ausklingen läßt, weil er Gefühle durch Reflexionen, durch Abschweifungen in entlegenste Gebiete unterbricht, weil er von einer Fülle von Gedanken gepeinigt, unruhig abspringend sein Motiv aufgibt, so daß der Leser oft mehr hin und hergestoßen als sanft geleitet wird. Seine Gedanken gehen nicht im Rythmus, seine Bilder, häufig unvorbereitet, plötzlich entrollt, treiben uns zu schnell von einer seelischen Landschaft in die andere. Wie Dante in der göttlichen Komödie mühselig, ängstlich den Schritten Virgils folgt, so sieht man sich in dieser menschlichen Komödie, in der die Hölle aller Leidenschaften entfesselt ist, häufig nach dem Führer um, der schon den steilen Felsgrat abstraktester Ideen erklommen hat, während er eben noch mit uns im Tale niederster Wirklichkeit war.

Seine Gegner nennen ihn ein Chaos, seine Anhänger nennen ihn den Koloß. Und auch in dieser bewundernden Bezeichnung liegt noch ein Rest von unfreiwilliger Kritik. Balzac ist groß, einer der gewaltigsten Schöpfer der Weltliteratur, aber seine Größe ist erdrückend. Seine Figuren, von gewaltiger Monumentalität, scheinen so niedrig gestellt, unseren Augen so nahe gerückt, daß ihre Proportionen mehr erschreckend als beruhigend wirken. Man

hat ihn neben Shakespeare gestellt, mit einem Scheine von Recht, wenn man nur die Masse seiner so lebendig und charakteristisch gestalteten Figuren wägt. Aber dies übertriebene Vergleich zeigt auch, was ihn von den großen Darstellern der Menschheit trennt. Seine Gestalten haben nicht die poetische Atmosphäre, in der sie zeitlos und darum ewig leben, sie wurzeln zu sehr in den zeitlichen Bedingtheiten der Realität, um sich zum Eigenleben loslösen zu können, sie sind zu gefesselt. zu schwer, um durch die Jahrhunderte zu schweben. Die ergreifende Gestalt seines Vaters Goriot ist ein Zerrbild neben König Lear, die gewaltige Figur seines Verbrechers Vautrin wirkt klein neben Richard III., wie auch sein Louis Lambert kein Faust und nicht einmal ein Manfred geworden ist. Balzac hat die Kraft aber nicht die Schönheit der größten Meister. Er wollte der Napoleon der Literatur werden und er ließ sich verleiten, seine menschliche Komödie der göttlichen Komödie Dantes entgegenzusetzen, die an der Schwelle unserer neuen Zeit steht. Indem er die moderne Gesellschaft in mächtigen Fresken malte und menschliche Figuren in unabsehbarer Fülle schuf, glaubte er das Buch des Jahrhunderts zu schreiben, aber er hat d e n Menschen nicht geschaffen, den wir in dem wahren Buche des Jahrhunderts, in Goethes „Faust" erkennen.

Emile Zola

Es war ein stolzer Tag für die Literatur, als Emile Zola dem französischen Kriegsgericht, das in scheuer Verborgenheit die Geschäfte der Regierung besorgt hatte, sein „J'accuse" ins Gesicht schleuderte. Es war ein stolzer Tag, als dieser zurückgezogene, unermüdliche Arbeiter von seinem Schreibtisch aufstand, um das Gewicht seines Namens gegen den Militarismus einzulegen, der wie weiland der Gallierkönig Brennus mit triumphierender Frechheit sein Schwert in die Wage der Gerechtigkeit geworfen hatte. Die maßlose Empörung, mit der alle Kompromittierten und Mitschuldigen, Minister und Generäle, Senatoren und Deputierte, weltliche und geistliche Zeitungsschreiber über den einzelnen herfielen, die freudige Zustimmung, mit der die vom Parlamentarismus noch nicht verbrauchte, von den politischen Geschäften noch nicht beschmutzte geistige Elite der Nation sein tapferes Vorgehen begrüßte: diese ungeheure ins Krankhafte gesteigerte Erregung bei Freund und Feind, bewies wenigstens etwas, daß der Schriftsteller in Frankreich noch eine Macht ist, daß der Vertreter des Geistes wie in den literarischen Emanzipationskämpfen des 18. Jahrhunderts

dem sich unter neuen Formen immer wieder erhebenden ancien régime der Gewalt auch heute als ebenbürtiger Gegner noch furchtbar werden kann.

Der Kampf, den Zola eröffnete, erinnerte an seine polemischen Anfänge, da er wie ein Athlet Faustthiebe nach allen Seiten austeilte, um für sein Werk Platz zu schaffen, das ihm als die alleinseligmachende Wahrheit galt. Die junge Generation der Dekadenten und Symbolisten hatte gegen den unbequemen Koloß, den sie nicht überspringen konnte, eine heftige Opposition begonnen, aber eins konnte sie ihm nicht bestreiten, daß er stets ehrlich und furchtlos geblieben war, eine robuste Natur mit einem guten literarischen Magen, der alle Gifte der Verleumdung vertragen gelernt hatte. In einem streitlustigen Essay verglich er sich einst mit einem alten Regenschirm, über den die Ströme der Entrüstung jahrzehntelang niedergeprasselt waren. Mag die Nachwelt seine künstlerisch so ungleichwertigen Werke sichten, ein Geschäft, das die dekadente Jugend etwas voreilig übernommen hat, er war ein Riese an Kraft, Konsequenz und gutem Willen zur Wahrheit. Wenn er in die politische Arena zum Kampfe mit den militärischen Tigern, den klerikalen Hyänen und den publizistischen Schakalen hinabstieg, so gab ihm seine Vergangenheit dazu das Recht, die Prinzipien, die er als schaffender Künstler wie als Kritiker verkündet hatte, riefen ihn zur Tat.

Zola hatte gegenüber den Politikern den Vorteil, daß er sich nie mit der Politik beschäftigt hatte. Als

Jüngling hegte er für sie die Verachtung des Künstlers, um sie dann später mit der Neugierde des Schriftstellers zu beobachten, dem auch diese Welt ein Pensum bietet. In reiferen Jahren kam ihm die Verachtung seiner Jugend zurück, als er den Abgrund zwischen der politischen Welt und der geistigen Elite der Nation bemerkte, für die es auf diesem Tummelplatze aufgeblähter Mittelmäßigkeit nichts mehr zu tun gab.

Man ließ den großen Gelehrten, den Künstlern und Schriftstellern gern ihren Ruhm, wenn sie nur genügsam beiseite standen und mit ihren Forderungen nicht lästig wurden. Aber er konnte sich in dieser Kühle der Resignation nicht verhalten, als das Vaterland in Not war, und er nahm den Kampf auf, für den sich mehrere angesehene Politiker als zu schwach erwiesen hatten. Als er zwei Jahre vorher seine „Neue Campagne" mit der Abfertigung eines verleumderischen Kritikers schloß, der ihm den heute so üblichen Vorwurf des Plagiats gemacht hatte, da schrieb er die Worte, denen er durch seine mutvolle Tat neuen Glanz und Rechtfertigung verleihen durfte.

„Sehen Sie, meine Herrchen, ich habe in den Artikeln, die ich an diese Zeitung sende, nur ein Streben, nämlich wenn ich kann, ein wenig Wahrheit und Gerechtigkeit zu machen. Ja, ich habe nur um diesen Zweck wieder zur Feder des Journalisten gegriffen, und die einzige Passion meines beginnenden Alters setze ich darein: geistig sehr tapfer sein,

schreiben, was viele andere denken und nicht schreiben. O! ich weiß, was mich das schon gekostet hat und noch kosten wird. Aber ich werde die Freude haben, mir selbst zu genügen."

„La vérité est en marche" schrieb Zola auf den Schild, den er vor Dreyfus setzte, und dieses Motto kann für sein ganzes späteres Lebenswerk gelten, für die Trilogie von den drei Städten Lourdes, Rom, Paris, die er zu vollenden im Begriff war, und für die vier Evangelien, deren Vollendung durch seinen elenden Tod vereitelt wurde. Aber wenn die Wahrheit kommen sollte, mußte zuvor ihre Hauptfeindin, die katholische Kirche aus dem Wege geräumt sein, ein Geschäft, das Zola in dem ersten dieser Werke begann. Sein Abbé Pierre Froment war nach Lourdes, der Stadt der heiligen Jungfrau, gepilgert, um das himmlische Wunder zu erproben, aber das Mirakel hatte ihn im Stiche gelassen. Dann war er nach Rom geflüchtet, um wie einst Lammenais der alten Kirche ein neues Ziel zu weisen, ihr das Mittel der Verjüngung zu bieten in der Erfüllung der evangelischen Liebesbotschaft. Aber auf ihre eigene Erhaltung bedacht, ist sie nur noch mit den Herrschenden und Besitzenden verbündet, und sie hat keine Verantwortung für das Glück der Menschen, sondern nur für ihr jenseitiges Heil.

Rom hat den Abbé im Stich gelassen, dort läßt er auch seinen Glauben. In Paris zerreißt er das letzte äußerliche Band, das ihn an die Kirche fesselt, er kehrt zur Natur zurück, bekennt sich zum Leben,

forscht und arbeitet, wird Gatte und Vater, und den alten Himmelsglauben ersetzt ihm die Ahnung einer Zeit, in der die Wissenschaft die Religion ablösen und der Menschheit als leuchtende Führerin zu immer neuen Eroberungen vorangehen wird. Diese Zuversicht erwirbt Pierre Froment in Paris, in dem Paris, gegen das Zola wie ein Prophet des alten Bundes sein Anathema schleudert. Seine Schilderungen des Elends und der Verkommenheit, des Übermuts und der Schwelgerei, der Fieberschauer, die die moderne Gesellschaft erschüttern, ihrer Angst und Ungewißheit, ihrer rastlos aufbauenden und immer wieder zerstörenden Arbeit, ihrer täglich erneuten Geburtsschmerzen erheben sich zu Bildern von der Größe apokalyptischer Visionen. Und trotz alledem glaubt er an sein Paris, die Kulturbringerin, die Befreierin unter den Städten, die ihnen den Ruf der Freiheit gebracht hat, wie sie das Reich der Wahrheit und Gerechtigkeit herbeiführen wird. Noch nie ist eine Stadt mit so inbrünstiger Liebe gefeiert worden. Zola verherrlicht sie wie eine Geliebte, besingt sie mit einem gewaltigen Lyrismus, wenn sie sich morgens zur Arbeit erhebt, wenn sie unter der Mittagssonne dahinbrütet, wenn sie nachts gebrochen zu kurzem Schlummer niedersinkt.

Der Optimismus Zolas ist immer mächtiger herausgekommen, und seine letzte Serie „Les quatre Evangiles", krönt als logischer, notwendiger Abschluß das ungeheure Gebäude, dem er seine unerschöpfliche und selbst durch die Stürme der letzten

Lebensjahre nicht gebrochene Arbeitskraft gewidmet hat. Vieles wird der Strom der Zeit von diesem riesigen Monument der Energie hinwegspülen, aber vielleicht werden die mit roher Kraft aufgetürmten Mauern stehen bleiben, und die späteren Geschlechter werden die kolossale Ruine anstaunen, und der einzige Mensch, der sie geschaffen hat, wird ihnen in legendarischer Größe als ein cyklopischer Baumeister erscheinen. Man mag gegen den Künstler, den Stilisten, den Psychologen Zola sagen, was man will, der Koloß bleibt bestehen. Wenn man die Beschränktheit seines Denkens, die monotone Geradlinigkeit seiner Logik, den Mechanismus seiner Psychologie festgestellt hat, wird man immer wieder zu dem Schlusse kommen, daß gerade diese Beschränktheit, die das Leben nur in primitivsten und rohesten Formen sieht, die Bedingung seines produktiven Genies gewesen ist. Der Mann wäre nicht so weit geschritten, wenn er bessere Augen für die unendliche Farbigkeit, für alle die holden Täuschungen des Lebens gehabt hätte. An seinem Beispiel wie an dem des größeren und reicheren Balzac sehen wir auch, daß die größten Realisten, die den Menschen methodisch, wissenschaftlich zu beobachten glauben, immer noch die größten Phantasten gewesen sind. Und so folgen wir, erst stutzend, widerwillig, dann von dieser unbeirrbaren Verve nachgezogen, dem Phantasten, dem Optimisten Zola in das Zukunftsland, das er uns mit seinen letzten Romanen „Fécondité“, „Travail“, „Verité“ versprochen hat.

Diese Zukunft liegt vor seinem primitiven Geiste so klar, und dieses Land entbehrt so sehr des Schattens, des geheimnisvollen Dunkels, als ob wir uns vor dem Prospekt einer Baugenossenschaft oder einer Siedlungskommission befänden. Alle Fragen des materiellen und geistigen Lebens sind gelöst, alle seine Bedingungen geordnet, — was wir zum gemeinsamen Wohle beizutragen, was wir an persönlichem Glück zu erwarten haben, — und es scheint nur von unserem Entschlusse abzuhängen, ob wir in dieses Neuland der Fruchtbarkeit und Arbeit einziehen wollen. Diese Evangelien versprechen kein Himmelreich, sie wollen die fruchtbare, zeugende, die heidnische Erde preisen, sie wollen den Menschen von der Angst der Erbsünde erlösen, ihm den furchtbaren Klang der Worte aus der Erinnerung nehmen, mit denen er aus dem Paradiese vertrieben wurde: In Schmerzen sollst du gebären und im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen. Über diese Grundabsicht hat Zola keinen Zweifel gelassen, wie er überhaupt nie Zweifel hinterläßt, und was er zu sagen hat, sagt er, schreit er so oft, daß wir in einer gewissen Betäubung kaum noch zu widersprechen wagen. „Wenn meine Bücher lang sind, wenn ich mich oft wiederhole, so fürchte ich immer, nicht verstanden worden zu sein. Immer noch Licht und noch mehr Licht, und die ganze Sonne, die flammt und befruchtet! — — Ich möchte diese Idee so wahr, so nackt, daß sie durchsichtig erscheine und von der Härte des Diamanten im Kristall der Worte.“ So schrieb

er in seinem leidenschaftlichen Absagebrief an die in symbolistischen Träumereien befangene dekadente Jugend, und er verkündete seine Liebe zu der dunklen Masse, die darbt und arbeitet, hofft und schafft, zu der modernen Zeit, die von Wundern trächtig ist und von noch wunderbareren Versprechungen der Zukunft. „Optimist, ach, von ganzem Herzen, gegen den törichten Pessimismus, gegen die schimpfliche Unfähigkeit zu wollen und zu lieben.“ So lautete sein Bekenntnis.

Das Sujet von „Fécondité“ hatte ihn schon fünfzehn Jahre früher ergriffen, als die Besorgnis über den Stillstand der Bevölkerungszahl in Frankreich zuerst laut wurde, und er hatte den Plan dieses Romans in der „Nouvelle Campagne“ von 1896 preisgegeben, da er verzweifelte, das große Unternehmen auszuführen oder auch nur zu beginnen. Zola hat einen naiven, zu mystischer Inbrunst gesteigerten Kultus für die unzerstörbare Zeugungskraft der Natur und er klagt den Menschen an, der sich ihrem Gesetz entziehen will, der die sterile Wollust sucht, um die Fruchtbarkeit zu verneinen, der das keimende Leben aus Furcht vor vermehrten Sorgen, Entbehrungen, Verantwortungen tötet. In einer Reihe von grausigen Ereignissen schildert er den Kampf gegen das Kind, dem man das Leben versagt, er nennt alle die zerstörenden und mörderischen Mittel, er malt die dunkle Gesellschaft, die von diesem Morde lebt, und mit der ihm eigenen fanatischen Einseitigkeit leitet er alle Krankheiten der modernen

Gesellschaft aus dieser gewollten, künstlich herbeigeführten Unfruchtbarkeit ab, aus dem fortgesetzten Betruge der Natur und aus der Rache, den diese an den leiblich und geistig geschwächten, nervösen, perversen Männern und Frauen nimmt. Nachdem er uns durch einen Sumpf von Lastern und Verbrechen geschleppt hat, zeigt er im strahlendsten Lichte das vorbildliche Beispiel einer Familie, die sich vertrauend dem Naturgebot überläßt, die sich ohne egoistische Befürchtungen vervielfältigt, und mit einem plumpen Symbolismus läßt er die Erde, die sie bebauen, immer neue Quellen der Nahrung öffnen, wenn das Leben eines neuen Menschen sie fordert. Die rüstigen Froments erobern durch ihre Tüchtigkeit das Land, die Mühlen, die Fabriken, die Handelshäuser und die Schlösser, sie gehen in die Kolonien, um ein größeres Frankreich zu schaffen, überall fassen sie Boden, schlagen sie Wurzel, und die Familien, die ihren Besitz durch die Beschränkung der Nachkommenschaft zu erhalten suchen, verlieren alle sozialen Schlachten gegen diese jugendlich kräftigen Eroberer. Das ist alles mit respektabler Borniertheit, oder, wenn man will, mit imposanter Simplizität gesehen und geordnet. „Le plus de vie possible, pour le plus de bonheur possible!“ Die siegreiche Fruchtbarkeit wird gefeiert als die unbestreitbare Kraft, die höchste Macht, die allein die Zukunft gibt, als die große Revolutionärin, die Führerin des Fortschritts, Mutter aller Zivilisationen, aller Massen, die je auf dem Zuge nach Wahrheit und Gerechtigkeit

begriffen sind. In der Geschichte ist kein Schritt vorwärts gemacht worden, ohne daß die Zahl die Menschheit vorwärts gebracht hat. Morgen wie gestern wird durch das schwellende Gewimmel der Massen erobert werden. Solche Sätze, die Zola immer und immer wiederholt, schlagen den wenigen Erfahrungen ins Gesicht, die wir mit Sicherheit aus der Geschichte ziehen konnten. Nie hat die Zahl gesiegt, sondern immer die Überlegenheit der Rasse und das Genie der Individuen. Alexander mit seinem Griechenhaufen hat die alte Welt erbeutet, während die Horden Attilas und Dschingiskhans sich verlaufen haben. Eine Handvoll Spanier hat Amerika, eine Handvoll Engländer hat Indien erobert. Und um von kriegerischen und kolonisatorischen Erfolgen abzusehen, es scheint, als ob Zola nie von zwei kleinen Völkern, dem jüdischen und dem griechischen, gehört hat, deren Genie die Weltgeschichte lenkte und uns heute noch beherrscht.

Der zweite Roman „Travail“ ist nach demselben primitiven Schema und auf dieselbe nicht mißzuverstehende Kontrastwirkung hin gearbeitet, nur daß das Kampfgebiet aus der Landwirtschaft in die Industrie verlegt worden ist. Wie Björnson in der „Hölle“ von „Über unsere Kraft“ das Elend des Proletariats dargestellt hat, so malt es Zola mit derselben Düsterkeit in dem „Abgrund“, einem kleinen Industriezentrum mit verkommenden Arbeitern, die durch die Ausbeutung, wie durch alkoholische Ausschweifungen enartet ihren Kindern nichts als ihr

vergiftetes Blut hinterlassen. Die Bourgeoisie, die sie ausbeutet, ist ins Innerste von ihren Lastern angefressen, von ihrer Schlemmerei aufgedunsen, dem Wahnsinn und dem Selbstmord ausgeliefert und vor ihrem drohenden Untergange nur noch mühsam geschützt durch die Vereinigung der alten Autoritäten, Armee, Klerus, Regierung und Bureaukratie. Neben dieses Inferno der Gegenwart hat Zola das Paradies der Zukunft gestellt. Lucas Froment, ein Abkömmling der zahlreichen Familie, begründet nach den Visionen des genialen Fourier die Cité nouvelle, in der das gerechte Verhältnis von Kapital, Arbeit und Intelligenz hergestellt ist, in der es keine Ausbeuter und Ausgebeutete mehr gibt, sondern nur noch gleichberechtigte Arbeiter an dem gemeinsamen Werke, das allen dieselben reichen Früchte abwirft. Es ist ein Kooperativsystem zum Zweck der Produktion und Konsumtion, das in seiner letzten Entwicklung alle Betriebszweige, alle Handwerke, auch die Landwirtschaft umfaßt, so daß ein unmittelbarer Austausch aller Produkte stattfinden kann, der sich nach den Bedürfnissen der Konsumenten von selbst regelt. Dadurch wird das Geld überflüssig gemacht, der Handel unterdrückt und durch die Beseitigung des Händlerprofits, durch glückliche Erfindungen, vor allem aber durch die Schaffenslust aller Beteiligten nimmt das Werk einen so glänzenden Aufschwung, daß die benachbarten Zentren sich beeilen, dasselbe allein glücklich machende System anzunehmen. Auch hier scheint es überflüssig, sich mit

Zolas höchst mangelhaft fundierten ökonomischen Studien auseinanderzusetzen. Lohnender ist es, auf den Dichter zu hören, der sich an wenigen einfachen Vorstellungen berauscht und einen ununterbrochenen Hymnus auf die Arbeit singt, nachdem er die Fruchtbarkeit gefeiert hat. Die Arbeit ist das Leben selbst, das Leben ist die fortwährende Arbeit aller chemischen und mechanischen Kräfte. Seit dem ersten Atom, das sich in Bewegung setzte, um sich mit anderen zu verbinden, hat die Arbeit nie aufgehört, das Universum ist eine ungeheure Werkstätte, in der nie gefeiert wird. Wer nicht arbeitet, widerstrebt einem Naturgesetz und wird verworfen als ein unfruchtbares Atom. Die neue Gemeinschaft der Cité nouvelle, die übrigens nicht ganz mit der Phalange von Fourier übereinstimmt, folgt diesem Gesetz und sie muß blühen, weil sie das Gebot der Natur erfüllt. Jeder trägt nach seinen Kräften und Fähigkeiten zu dem gemeinsamen Werke bei, die Arbeit wird aus einer Last, die erniedrigte, zu einer Lust, die den Menschen adelt. Alle Klassenunterschiede sind aufgehoben, die Menschen paaren sich nach ihren Neigungen und erzeugen eine blühende, starke Nachkommenschaft. Der Schluß des Romans ist nur noch ein langes Idyll, in dem die Freuden der neuen Stadt gepriesen werden; es gipfelt in einem großen Feste des Friedens und der Liebe. Fortgerissen durch die brausende Fröhlichkeit klatschte die Menge mit den Händen, rief die Liebe aus, die allmächtige Liebe, die unaufhörlich zeugend Leben und Glück vermehrt.

Die Liebe gründete die Stadt, ſtreute Saaten aus von beſſeren Menſchen für die nahen Ernten der Gerechtigkeit und des Friedens. Und ſogleich begannen feſtliche Chöre, die Alten ſangen ihre wohlverdiente Ruhe, die Männer die rüſtigen Siege ihrer Arbeit und die Kinder ihr heiteres Vertrauen auf die Zukunft. Und wie von alten wunderlichen Legenden hörten ſie von den Zeiten, in denen die Menſchen einander unterdrückten, einander beraubten im Kampfe um das tägliche Brot.

Was bleibt nun übrig, wenn wir die vierzehnhundert Seiten Fruchtbarkeit und Arbeit glücklich hinter uns haben? Zunächſt ein Gefühl der Erleichterung, daß wir von dem Alp dieſer Viſionen befreit ſind, und dann — eine freudige Zuſtimmung oder wenigſtens eine Hoffnung, oder wenigſtens ein Reſt von Nachdenklichkeit, eine Einkehr bei uns ſelbſt, eine Träumerei auf den Wegen des Dichters? Von alledem nichts, höchſtens ein gerührtes Lächeln über den Mann, deſſen Herz ſich nicht verſchlechtert hat, wohl aber ſein Stil, ein gedunſener, banaler, fahriger Stil, der der mächtigen lyriſchen Erhebungen von früher nur noch ſelten fähig iſt, der nicht einmal mehr die Kraft hat, uns mit den brutalen Enthüllungen von Laſter und Elend zu ſchrecken. Die Leidenden, die Zola vorführt, ſind keine Menſchen, ſondern nur Exempel für ſeine Demonſtrationen, die Helfer und Retter, die die neue Geſellſchaft begründen, ſind es auch nicht, geſchweige denn die Genies, die flammenden Seelen, als die wir uns

Helden, Propheten, Religionsstifter vorstellen müssen. Sie kämpfen nicht und leiden nicht, sie gehen den vom Dichter vorgeschriebenen geraden Weg ohne Irrtum und Zweifel und werden mit ihren Kindern und Kindeskindern reichlich belohnt. Nur die große Persönlichkeit kann uns hinreißen, nur sie kann uns zwingen, mit zu empfinden, mit zu wünschen, aber diese Mathäus und Lucas Froment, die von Aposteln nur die Namen haben, erwecken nichts in uns, sie sind nicht fähig, unsere eigene Menschlichkeit für ihre Ideale mobil zu machen. Die ungeheure literarische Anstrengung, die in den beiden Romanen steckt, ist steril geblieben, weil sie in uns selbst keinen Samen streut, weil sie uns nicht fruchtbarer, reicher, menschlicher macht.

Der dritte Roman „Vérité“ bringt die Dreyfus-Affäre. Sie ist sein größtes Erlebnis gewesen, wie sie auch für das französische Volk das wichtigste und aufrührendste seit dem Kriege und dem Kommuneaufstande geblieben ist, und er hat in seinem Roman kein Hehl daraus gemacht, daß er sie unter Veränderung der äußeren Umstände nur nacherzählen und ausdeuten wollte. So liest man diese Seiten doppelt: hinter den Erfindungen seiner Phantasie stehen in einer parallelen Linie die Erinnerungen an die wirklichen Ereignisse, und seinen fingierten Personen gibt man unwillkürlich die Namen, die alle in diese Affäre rühmlich oder unrühmlich verwickelten Leute getragen haben. Der Dichter hatte es hier nicht leicht, mit der Geschichte, wie sie sich

selbst geschrieben hat, in Wettbewerb zu treten; denn keine Phantasie wäre unbesorgt oder unverschämt genug, um die grausigen, abenteuerlichen, sogar lächerlichen Zwischenfälle zu ersinnen, die dem dramatischen Verlauf der Tragödie Dreyfus fast den Charakter einer ungeheuerlichen Farce gegeben haben. Die Dichtung mußte vernünftiger, klarer, glaubhafter sein als das wirkliche Ereignis mit seinen seltsamen theatralischen Coups, die eine Welt jahrelang in Aufregung hielten, und sie durfte nicht in der entmutigenden Dunkelheit enden, die heute noch über dem nur äußerlich erledigten Prozeß wie eine Wolke lagert, aus der immer noch Blitze zucken können. Der Fall, den Zola schildert, ist auch ein furchtbares Gewitter, das sich wie zufällig, ganz unerwartet zusammenballt, um verheerend über das Land auszubrechen, aber nach der Entladung kommt die Reinigung der Luft, und, wenn die Stürme ausgeblasen, die Wolken sich verflattert haben, erblickt man unter einem blauen Himmel an den wieder klar gewordenen Horizonten das glückliche Zukunftsland, das Land der Vernunft und der Gerechtigkeit, in das er uns schon zweimal mit den beiden anderen Evangelien geführt hat. Da das Ziel, das er regelmäßig erreicht, immer dasselbe bleibt, braucht er eine ungeheuere Einseitigkeit, um uns jedesmal einen anderen Weg zu führen, um Dinge getrennt zu halten, die von Rechts wegen zusammengehören, weil man doch annehmen sollte, daß Fruchtbarkeit nicht ohne Arbeit, Arbeit nicht ohne Wahrheit und Wahrheit

nicht ohne Gerechtigkeit sein kann, der das vierte ungeschriebene Evangelium „Justice" gewidmet sein sollte. Der ganze Zyklus leidet an dieser unorganischen Disposition, jeder Teil ist auf eine ideale Abstraktion geprägt, die kaum mehr als ein Schlagwort ist und uns so lange in die Ohren geschrien wird, bis wir schließlich gegen die ermüdend geradlinige, historisch und philosophisch recht flach begründete Entwicklung seiner Humanitätstendenzen rebellisch werden.

Zola ist von der jetzt allgemein verbreiteten Anschauung ausgegangen, daß die Affäre nur das Symptom einer im Volkskörper lange verborgenen Krankheit gewesen ist und zugleich das Vorspiel des von den letzten Ministerien eröffneten Kulturkampfes, den das demokratische und revolutionäre Frankreich gegen den Katholizismus ausfechten muß. Um diese größeren Zusammenhänge klar zu stellen, hat er einen politisch indifferenten, an sich wenig bedeutsamen Vorfall zum Ausgangspunkt gemacht, der erst durch die Leidenschaftlichkeit, mit der er von den feindlichen Parteien ausgebeutet wird, seine Wichtigkeit erhält. Je weniger sensationell der Fall an sich war, je kleiner der Kreis, in dem er sich abspielt, um so greller mußten die großen typischen Gegensätze in allen religiösen und politischen Angelegenheiten hervortreten, die Frankreich in zwei Nationen zerspalten, die sich kaum noch zu verstehen scheinen.

Der Roman spielt in einer kleinen Stadt, wo die

kirchlich Gesinnten und die Freidenker sich nach Zahl und Einfluß ungefähr die Wage halten. Eines Nachts ist an einem kleinen Knaben ein Lustmord verübt worden, dem Neffen eines jüdischen Volksschullehrers, der sich des verwaisten Verwandten mit besonderer Liebe angenommen hat. Die geringen Spuren weisen auf einen Täter aus geistlichen Kreisen, aber sie sind durch geheimnisvoll tätige Hände bald verwischt, und der Verdacht wird durch die im Orte ansässigen Jesuiten auf den Lehrer gelenkt, der durch eine unglückselige Verkettung der Umstände sein Alibi nicht nachweisen kann. Aus dieser Quelle fließt das Gift, das die Bevölkerung in Paroxysmus versetzt, und noch bevor die Verhandlungen begonnen haben, wird der Jude, der gestern noch ein sehr geachteter und beliebter Mitbürger war, als der Mörder bezeichnet. Das Gericht steht unter dem Druck der irregeführten öffentlichen Meinung, und die zögernden Geschworenen lassen sich durch sehr plumpe Fälschungen, die ihnen die geistlichen Brüder in die Hand spielen, zu einer Verurteilung des Unschuldigen drängen, die auf lebenslängliche Deportation lautet. An dem allmählichen Anwachsen dieses lokalen Vorfalls zu einer großen politischen Angelegenheit demonstriert Zola die öffentlichen Zustände Frankreichs, die Herrschaft der Gleichgültigkeit, der Feigheit, der gefährlichen Halbbildung, des fanatischen Aberglaubens in der Bourgeoisie, und er zeigt, wie die Verwirrung von einer Presse, die jedem Hauche nachgibt, noch ge-

schürt, wie der Mangel eines gesunden öffentlichen Gewissens von den nur um ihre Mandate besorgten Politikern ausgebeutet wird. Und nachdem er alle Kreise der Gesellschaft mit methodischer Umständlichkeit durchgegangen ist, um einen Geisteszustand zu finden, der sich nur wenig über die Urteilsfähigkeit von Fetischisten und Kannibalen erhebt, fragt er sich, ob dies das Volk ist, das sich zuerst mündig erklärt und die Menschenrechte verkündet hat, ob dies das Land ist, in dem die wichtigsten Entscheidungsschlachten für die Befreiung der Menschheit geschlagen worden sind. Auf allen Wegen, die er verfolgt, findet er eine Macht, die seit Jahrzehnten versucht, alle Fortschritte der Revolution wieder rückgängig zu machen, die ihre Anhänger überall heimlich einführt, in die Justiz, die Verwaltung, die Armee, und die im Begriff ist, der Republik das wichtigste Instrument zur Erhaltung des bürgerlichen Geistes, die weltliche Schule, zu entreißen. „Vor der sozialen, vor der politschen steht die religiöse Frage, die alles versperrt. Wir werden nie einen Schritt vorwärts kommen, wenn wir nicht zuerst die Kirche niederschlagen, die Verderberin, die Vergifterin, die Mörderin.“ Frankreich ist die letzte katholische Großmacht, um seinen Besitz ringt Rom am zähesten, weil es nur von hier aus die Welt sich wieder unterwerfen kann. Zola vergißt allerdings, wie sein Bewußtsein nicht über die blauweißroten Grenzpfähle hinausreicht und seine Erinnerung nicht über die französische Revolution, daß es auch eine Reformation ge-

geben und daß Deutschland schon vor ein paar Jahrhunderten diesen Entscheidungskampf gegen die römische Kirche geführt hat, an dem es fast verblutet wäre. Um so sachlicher und berechtigter ist das Resultat seiner Revue über alle bürgerlichen Schichten seines Landes, wenn er zu dem Resultat kommt, daß die französische Bourgeoisie aus Furcht vor ihren eigenen Taten die Sache der Revolution im Stich gelassen hat und im Schrecken über die sozialen Krisen innerlich reaktionär geworden ist, so daß selbst die Politiker, die die Machtstellung der Kirche noch mit radikalen Phrasen bekämpfen zu müssen glauben, ihrem Einfluß auf die Familie, besonders auf die Frauen und Kinder, durchaus nicht mehr widerstehen. Wenn die Nachkommen des Tiers état, nur um die Erhaltung ihres politischen und materiellen Besitzes besorgt, mit den Mächten der Vergangenheit paktieren, muß das Volk, die Demokratie im weitesten Sinne, ihnen die Herrschaft aus der Hand nehmen und zunächst mit der Verteidigung der konfessionslosen Volksschule als der wichtigsten Errungenschaft der Revolution beginnen.

Um seinen Roman in den Zyklus der Evangelien einzuschalten, hat Zola den Mann, der diese Ideen zu vertreten hat, zu einem Bruder der Lucas und Mathäus Froment gemacht, die in den beiden früheren als vorbildliche Typen der neuen Menschheit aufgetreten sind. Marcus Froment, der bescheidene Volksschullehrer in einer kleinen Provinzstadt, ist die Inkarnation des Dranges nach Wahr-

heit. Der Lehrer ist der moderne Apostel, der zuerst vor den Kindern, die zu Bürgern erzogen werden sollen, das Evangelium der Wahrheit aufschlägt. Er stellt sich an die Spitze der Revisionsbewegung und seine Wirksamkeit wird schließlich so bedeutend, daß er auch an Zolas eigene Stelle tritt, wenn er als die Stimme des unterdrückten öffentlichen Gewissens sein J'accuse gegen die Kirche schleudert.

Soweit es sich um den Prozeß selbst handelt, ist das Buch ein Schlüsselroman, zu dem allerdings jeder Leser mit den frischen Erinnerungen an die Affäre noch den Schlüssel besitzt. Fast jede von den auftretenden Personen hat ihr historisches Vorbild gehabt, und namentlich in dem Advokaten, der den Prozeß führt, und in dem Bruder des Unschuldigen, der unermüdet, stets unentmutigt das Material zusammenbringt, haben wir etwas idealisierte Porträts von Labori und Mathieu Dreyfus zu erkennen. Dieser Prozeß des Lehrers Simon spielt sich in genauer Parallele zu dem des französischen Generalstabsoffiziers ab, nur daß die Revisionsbewegung nicht Jahre, sondern Jahrzehnte dauert, wodurch der Dichter Zeit gewinnt, mit dem Wechsel der Generationen auch einen allgemeinen Umschwung der Gesinnungen herbeizuführen. Simon ist auf Grund von Fälschungen verurteilt worden, die allmählich durch den Eifer der Freunde und den Übereifer der an immer neuen Lügen fruchtbaren Jesuiten als solche entdeckt werden, und er wird nach seiner Rückkehr aus einer Strafkolonie nicht freigesprochen,

sondern ebenso unbegreiflich wie Dreyfus unter Annahme mildernder Umstände wieder verurteilt und dann begnadigt. Hier aber konnte der Dichter, der mit seinem Roman wie mit den früheren in die bessere Zukunft der Brüderlichkeit und Gerechtigkeit weisen wollte, nicht stehen bleiben, ihm blieb zuletzt die Dunkelheit zu klären, die der wirkliche Prozeß übrig gelassen hat. Deshalb mußte der verbrecherische Bruder Gorgias, eine Bestie in der Mönchskutte, das tun, was sein Vorbild Esterhazy schuldig geblieben ist, er legt nach dreißigjährigen Gewissensmartern vor dem versammelten Volke sein Bekenntnis ab und er flucht der Kirche, die das Tier in ihm nicht zum Menschen erheben konnte. Die Bewohner der kleinen Stadt, die ein Bild des gegenwärtigen und des künftigen Frankreichs sein soll, erkennen erschüttert den Irrtum ihrer Väter und sie schenken dem heimgekehrten Unschuldigen ein Haus, auf dem die Widmung „Von den Enkeln seiner Henker" zu lesen ist. Wie schon öfter ist Zola, der erbitterte Feind aller Offenbarungen und allen Wunderglaubens, zum Schlusse dem mystischen Zuge seiner Natur gefolgt, indem er nun selbst das Wunder anruft, um den Untergang des kirchlichen Despotismus auch symbolisch darzustellen. Während das Volk sich an dem Feste der endlich erfüllten Gerechtigkeit erfreut, wird die von den Jesuiten aufgerichtete Kapelle von einem Blitzstrahl getroffen. Der eine Pater flammt wie ein „morscher Zunder" auf, seine Asche vermischt sich mit den verkohlten Fetzen der

priesterlichen Gewänder, den Bruchstücken des Tabernakels und der heiligen Kelche, der andere wird von der herabstürzenden Statue des heiligen Antonius, dessen Kultus namentlich bei den Frauen heute wieder in Blüte steht, zu Staub zerschlagen.

So geht das Alte zugrunde, und über den verwüsteten Stätten des Aberglaubens erhebt sich die Kirche der Zukunft, die Schule. Sie erweitert sich zu einem Volkshaus, nach dem bekannten Vorbilde des Londoner Peoples Palace angelegt, das Zola jedenfalls während seines englischen Exils kennen gelernt hat. Wie die anderen Evangelien so schließt auch dieses mit einem Volksfest zum Preise der Wahrheit. Das bedeutsame Ereignis, das die Vergangenheit von der Zukunft abschneidet, ist die Trennung von Kirche und Staat, die unterdessen durch eine rein demokratische durchaus atheistisch gesinnte Kammer votiert worden ist. Die großen Mittel des Nationalvermögens, die an die Kirche verloren worden sind, werden nun der Schule zugeführt, und wo der Lehrer früher neben dem Priester eine ärmliche, gedrückte Figur war, gebietet er jetzt als Herrscher über die Geister und Herzen, die er reinigen und befreien wird. Indem das Recht auf Wissen für jeden anerkannt, indem jede Art des Unterrichts freigegeben wird, verschwinden die Schulen der Armen und Reichen, die das Klasseninteresse hervorgebracht hat, es gibt nur noch eine Schule, deren Stufen bis zur höchsten allen Lernbegierigen erreichbar sind, und nach Abschaffung aller Monopole

und Privilegien hängt die Karriere jedes einzelnen nur noch von seinem persönlichen Werte, von seinen Talenten und Fähigkeiten ab. Wenn Zola auf diese Weise wieder einmal die Göttin der Vernunft auf den Wagen stellt, glaubt er mit allen anderen auch die soziale Frage gelöst zu haben. Er tut es nun zum dritten Male, und aus seinen abstrakten Konstruktionen, die immer mehr zu den orthodoxen Predigten eines sehr unhistorisch dilettierenden Atheisten und Positivisten geworden sind, sieht er wiederum ein neues einiges Frankreich mit gestärktem Körper, mit erleuchteter Intelligenz und selbstsicherem Willen hervorgehen.

Es ist merkwürdig, wie dieser einst große Dichter, der immer mehr Phantast als Beobachter war, sich bis zuletzt die Naivetät der Intelligenz erhalten hat, wie sein Optimismus niemals von historischen Bedenklichkeiten angefochten, von den Ironien eines modernen Skeptizismus heimlich angelächelt worden ist. Hier schwärmt er für das „petit livre d'école primaire", d. h. für die Fibel, die den Katechismus überall verdrängen soll, für die Grundwahrheiten des ABC und des Einmaleins, er begeistert sich leidenschaftlich für den trocken rationalistischen Moralunterricht, den die Republik in ihren Schulen den künftigen Bürgern zukommen läßt, und in den Programmen der Ecole normale, die die Lehrer ausbildet, verehrt er unumstößliche Heilswahrheiten. Sein Marcus Froment, der von der Weltgeschichte und ihren Entwicklungsgesetzen keine Ahnung hat,

der in der historischen Rolle der Religionen kaum mehr als einen fein organisierten Schwindel sieht, strebt nicht nach Wahrheit, sondern er besitzt sie, stets bereit, sie wie frisches Brot auszuteilen, er ist ein simpler, recht geistloser, etwas sozialistisch gefärbter Nachfahre der banalsten Aufklärer des achtzehnten Jahrhunderts, die das Volk ersuchten, schnell Vernunft anzunehmen, um mit einem Schritt in das glückliche Land der Harmonie aller Interessen zu kommen, in der Erwartung, daß aus dem richtigen Denken sich auch das richtige Handeln ergeben müßte. Zola hat sich die Pilatusfrage nie vorgelegt. Dieser Mann war kein Denker, sondern ein Gläubiger. Die Wissenschaft, die auch ihre letzten Erkenntnisse immer nur als provisorische betrachten kann, die, um nicht zu erstarren, gegen sich selbst kritisch gesinnt sein muß, war ihm eine Religion mit bestimmten Dogmen, die man zu verehren hat, sie war ihm heiliger, als sie es für sich selbst wünschen möchte. Er nahm von ihr, was er brauchte, ob es von Taine, Darwin oder Fourier kam, er erhob einige ihrer Sätze zu Gesetzen, die er nicht durchgedacht sondern weiter gepredigt und als verzückter Priester besungen hat. Diese Einseitigkeit und Blindheit war vielleicht eine Bedingung der schöpferischen Kraft, die ihn in seinen besten Jahren ungeheure Menschheitsfresken von apokalyptischer Größe hervorbringen ließ, und als diese sich erschöpft hatte, blieb noch das edle menschliche Streben verehrungswürdig, daß er nach der Schilderung von Zerstörung

und Vernichtung die Hoffnung seiner Brüder auf ein neues Jerusalem der Wahrheit und Gerechtigkeit lenken wollte.

Der Optimist Zola war verkannt worden, weil er in den zwanzig Bänden der Rougon-Macquart erst die Krankheitsgeschichte seiner Zeit erledigen mußte, bevor er ihr seine Heilsbotschaft brachte. Wie er sich auf die befreiende Macht der Wissenschaft mit einem wahren Köhlerglauben verließ, so hatte er einen naiven bis zu mystischer Inbrunst gesteigerten Kultus für die unerschöpfliche Zeugungskraft der Mutter Natur mit den tausend Brüsten, eine Art von gedankenlosem materialisiertem Pantheismus, und vor allem, er liebte seine Zeit als die erhabenste, aufgeklärteste Menschheitsepoche, die ihm trotz allen letzten Zuckungen der Himmelssehnsucht aus dem Nebel der Romantik, aus der Nacht des Aberglaubens in die Morgenröte frohen, siegreichen Wissens zu führen schien. Niemals sind die Mängel des Stils, der Technik, der Psychologie stärker hervorgetreten als in diesen sogenannten Evangelien, niemals aber auch der Mangel einer Persönlichkeit, die größer ist als ihr Werk, die eine dauernde Herrschaft über uns ausübt, auch wenn wir ihr Wort nicht gerade hören. Der große Künstler spricht immer zu uns, von Seele zu Seele, er hat an uns mitbilden helfen, und wir können ihn aus unserem geistigen Organismus nicht ausscheiden, ohne ein Stück von dem eigenen Bewußtsein zu verlieren. Wir vergessen seine Werke um seiner selbst willen. Bei

Zola haben wir es immer nur mit Büchern zu tun, von denen einige bewunderswert, andere mittelmäßig sind, wir akzeptieren die einen, wir lehnen die anderen ab, aber wir lieben keines, nur weil es von Zola ist. Man muß immer ein ganzes Buch von ihm lesen, um die Größe seiner monumentalen Konstruktion zu bewundern, aber man wird diese Größe nie in einer einzigen Zeile finden, und es gibt keinen Gedanken, keine intime Äußerung von ihm, für die man eine stille Anhänglichkeit hegen wird. Zola hat einmal seinen Spott über die geistreichen Leute ausgegossen, die in zehn Zeilen entzückend sind, in hundert mäßig und in einem ganzen Bande unerträglich. Bei ihm ist es umgekehrt. Nur widerstrebend folgt man ihm auf den ersten Seiten, wenn er weit ausholend seine Materialien zusammenträgt, wenn er in seinem Drange nach Vollständigkeit immer neue Figuren, neue Gruppen in den Vordergrund schickt. Hat sich aber unsere Geduld mit der Fülle der Geschichte befreundet, hat er vor unseren Augen mühselig Stein auf Stein geschichtet, dann imponiert auch noch in seinem Alterswerk die Einfachheit des Planes, dem diese Mannigfaltigkeit dient, und seine zögernden gleichmäßigen Phrasen erheben sich noch zuweilen zu einer erhabenen Lyrik, die wie Sturm und Brausen tönt, wie der vielstimmige Marschgesang der vorwärtsdrängenden Menschheit. Zola liebt die Materie, die Masse, er hat die brutale Wirklichkeit der Dinge auf ungeheure Fresken von primitivster Zeichnung geworfen, doch es

kann sein, daß der Geist sich an ihm rächt und daß die Seelen, zu denen er nie gesprochen hat, sich von ihm abwenden. Aber nicht vergessen wird die Nachwelt, daß er die Gesinnung seines Lebenswerkes, auch wenn der Künstler geringer wurde, als Mann vertreten hat mit einer einfachen Tapferkeit, durch die es ihm vergönnt war, als Mensch und Bürger groß zu enden.

Anatole France

Anatole France (eig. Thibaud) ist der Sohn eines Pariser Antiquars, seit seiner Jugend befreundet und vertraut mit dicken Folianten und zierlichen Elzeviers, nicht nur Bibliophile, sondern vor allem ein zärtlicher Liebhaber des in Büchern eingeschlossenen Lebens, das von ehrwürdigem Staube beschützt die profane Berührung scheut und nur dem Kundigen die Augen aufschlägt. Er gehört aber auch zu den Weltmännern, denen jede Arbeit zum Genuß, denen jede Beschäftigung zu einer Art höheren Müßigganges wird, und weil er obendrein ein Dichter ist, so bedient er sich der gelehrten Lektüre nur als eines Mittels, hat er doch im höchsten Maße die Gabe der Vergegenwärtigung, die Kraft, Zeitläufe aneinander zu rücken, und so ergötzt er sich an den Verschiedenheiten der Entwicklungen, der Landschaft, des Kostüms, an der wechselnden Mannigfaltigkeit der Dinge, an ihren holden Täuschungen, um schließlich als Moralist und Psychologe uns mit skeptischem Lächeln immer wieder denselben Menschen zu zeigen, der seine wenigen erhaltenden Instinkte unter gefälligen Masken verbirgt und sich so über den ewigen Wiederanfang der Geschichte hinwegtäuscht. Wie schon die Wahl seines Pseudonyms an-

deutet, ist Anatole France Franzose durch und durch, der vornehmste Vertreter der romanischen Kultur, ihrer reifen und reichen kulturellen Erbschaft, von nordischen und germanischen Einflüssen am wenigsten berührt, ein Nachkomme der Rationalisten des achtzehnten Jahrhunderts, die im neunzehnten mit Taine und Renan Positivisten und dann Skeptiker geworden sind. Als Schriftsteller vertritt er in Frankreich die reine Latinität, die sich Virgil, Horaz, Lucrez als hohe Ahnen zuschreibt, ein unerschütterlicher Freund der verbindlichen Regel, des esprit d'ordre in Gedanken und Reden, den der alte Nisard, der Verfasser der großen französischen Literaturgeschichte, als die Herrschaft der Disziplin über die Freiheit bezeichnet hat. Die Sprache Molières und Voltaires hat im neunzehnten Jahrhundert mehr Wandlungen als je durchgemacht, erst durch den Einbruch des romantischen Subjektivismus und Lyrismus, der die akademische Architektur der Sprache in leidenschaftlicher Aufwallung überschwemmte, der die Linie der Farbe unterordnete und mit der Natur wetteifernd in allen Nuancen, in blendendem Licht und tiefen Schatten schwelgte, dann durch die Bemühungen der Naturalisten und Impressionisten, die nach einem nervösen Stil strebten, nach dem einzigen sinnlich suggestivsten Ausdruck für jede Wahrnehmung, die die Ansprüche literarischer Vornehmheit verwarfen und den erschöpften Sprachschatz mit Hilfe des Argots und der Dialekte wieder zu bereichern suchten.

Anatole France hat im Gegensatz zu diesen Neuerungen an der alten Ordnung, der Klarheit und linearen Bestimmtheit der französischen Sprache festgehalten, einer von den wenigen, deren Schriften man noch mühelos ins Lateinische zurückübersetzen könnte. Diesem feinen Sprachkünstler, der sein höchst empfindliches Stilgefühl durch den innigen Verkehr mit den alten Erzählern und Moralisten gewöhnt und verwöhnt hat, konnten die alten Formen genügen. Die sauberen, zierlichen Wendungen der ehemals galanten durch den Geschmack der Salons und das Gesetz der Akademie beherrschten Sprache haben in seiner leicht altertümelnden Behandlung einen ganz besonderen Reiz. Sie scheinen alt und doch zugleich vielsagend, neugeprägt wie lang vergrabenes edles Gold, dem eine zärtliche Hand wieder den früheren Glanz zurückgegeben hat. Die auch von Nietzsche bewunderte Kunst der Psychologen und Moralisten des achtzehnten Jahrhunderts, mit den einfachsten, unschuldigsten Worten die kompliziertesten, verfänglichsten Dinge zu sagen, hat er mit großer Meisterschaft aufgenommen, und der stilistische Zauber dieses Künstlers erhöht sich durch den Kontrast seiner freien, höchst modernen Persönlichkeit. Dieser feine mit den Dingen spielende Skeptiker glaubt an nichts, oder was dasselbe besagt, er glaubt an alles, weil jede Erscheinung ihre relative Berechtigung und vorübergehende Wahrheit hat, aber ein Absolutes ist für ihn die Forderung der Kunst, das Gesetz seiner edlen Sprache, der Respekt

vor ihren Überlieferungen, die Zärtlichkeit für ihre unverfälschte Feinheit und Reinheit.

Seinen Zeitgenossen erschien er zuerst nur als alexandrinischer Philosoph, Gelehrter und Poet, dessen schaffende Phantasie mehr durch die Bücher als durch das Leben angeregt war. Seine frühesten Romane spielen im 18. Jahrhundert, und es gelang ihm, den Geist und den Stil der Epoche Voltaires wieder zu erneuern, wenn auch die Grazie dieser dichterischen Nachahmungen heute schon etwas verblichen ist. Unabhängiger und dauerhafter werden die kurzen Erzählungen vor der Zeit standhalten, in denen er die Kunst der alten französischen „Contes“ mit ganzem Erfolge wieder aufgerichtet hat. Ihre Entstehung verdanken sie meistens einem Faktum der Legende oder der Geschichte, das der Freund alter Folianten auf einer vergessenen Seite aufgefunden haben mag, und in dieser Neigung begegnet er sich mit dem Dichter der „Züricher Novellen“ und der „Sieben Legenden“. Auch er hat gern mystische Motive behandelt, aber er blieb stets zu sehr Romane und Hellenist, um sich gleich vielen anderen Zeitgenossen in mystische Spekulationen zu verlieren. Seine Phantasie ergötzte sich an den Gestalten der niederen griechischen Mythologie, an Faunen, Nymphen und Dryaden, er sann und dichtete von dem gespensterhaften Fortleben dieser Geschöpfe idyllischer Derbheit oder Anmut in der christlichen Welt. Wie Heine, der die hoheitsvollen Götter des Olymps nicht leiden konnte, ihnen aber mitleidig ins

Exil folgte, wo sie schmählich degradiert waren, so ging auch Anatole France ihren Spuren nach. Er weilt gern auf italienischem Boden, an den Kapellen, wo sich das Kreuz über efeuumrankten ionischen Säulen erhebt. Gleich Gottfried Keller betrachtet er skeptisch die oft wunderlichen Gestalten der mittelalterlichen Heiligen, unter dem Heiligenscheine entdeckt er ein Silenengesicht, das nicht nur vom himmlischen Feuer glüht, unter der Kutte ein gepflegtes heidnisches Bäuchlein, über dem sich nun demütig die Hände falten. Es ist eine melancholische Welt, in der halb verwestе antike Lebenslust nachts um die Klöster spukt, wenn die Litaneien schweigen. Ein alter Silen mit ehrwürdigen Hörnern spielt im Mondschein zum Tanze der Nymphen, und er entlockt der alten Hirtenflöte die einfachen sanften Töne, die vor dem gewaltigeren Rauschen der heiligen Harfe verstummen mußten.

Für Anatole France ist diese Szenerie keine künstliche Fiktion, kein archäologischer Aufputz. Der grübelnde Skeptiker liebt die Welt, in der die Gegensätze zwar gespenstisch aber in ihrer feinsten Wesenheit zusammenstoßen. Er zeigt, wie nahe verwandt Profanes und Heiliges ist, wie die Gegensätze sich vertauschen. Wollust wird zur Askese, Askese zur Wollust. So kämpfen Christentum und Heidentum in seinem antiken Romane „Thais“. Der Heilige wird zum Sünder, die Dirne zur Heiligen. Jeder sucht, was er nicht findet, und findet, was er nicht sucht. Beständig ist nur der Zweifel, er macht glück-

lich, weil er das Bewußtsein der Persönlichkeit gibt, weil er erlaubt, die Dinge nach Belieben zu genießen oder zu vernichten. In „Le Puits de Sainte Claire“ sucht Fra Giovanni, der demütigste Jünger des hl. Franziskus, in unerschütterlicher Einfalt, das Rechte zu tun, und er findet schließlich Satan, der ihm für seine Gewißheit das kostbarste Gut, den Zweifel, gibt. Und Fra Giovanni dankt ihm: „Ich kannte noch nicht den Schmerz des Denkens. Und du hast mir den Gedanken gegeben. Und du hast ihn mir stolz auf die Lippen gelegt, wie eine feurige Kohle. Und ich habe nachgedacht. Aber in der ungelenken Neuheit des Geistes und in der noch rohen Jugend meiner Einsicht zweifelte ich nicht. Und du bist wieder zu mir gekommen und du hast mich die Ungewißheit und den Zweifel trinken lassen, wie Wein . . . Und ich liebe dich für alles Schlechte, was du mir getan hast. Ich liebe dich, weil du mich verdorben hast.“

Anatole France liebt die Übergangszeiten als ein Menschheitsbetrachter, der die großen Gegensätze der sich bekämpfenden und ablösenden Weltauffassungen spielend abwägt und ihre Wirkung im großen wie im kleinen in humoristisch-melancholischer Stimmung verfolgt. Er ist der vielseitige Empfinder, der lustvolle Betrachter der Menschlichkeit; ihm gehört jede tote Schönheit, die sein Geist zu erwecken vermag. Aber derselbe Mann hat auch den modernen Roman geschrieben, der Bourgets Vorzüge der psychologischen Analyse weit überbot und sich von seiner platten

Verwertung neukatholischer Ideen fernhielt. Sein Meisterwerk „Le Lys rouge“ ist der Roman moderner Seelen, einsamer Menschen, die sich suchen und nicht finden können, eine melancholische Illustration der Zusammenhangslosigkeit moderner Geister, die heute nicht sind, was sie gestern waren, und die vergebens ihr eigenes Ich suchen. Anatole France hat keine mystischen, keine religiösen Hilfsmittel in Bereitschaft wie andere Heilsbringer der Literatur. Sein Werk endet in einer melancholischen Bestätigung der menschlichen Unzulänglichkeit, in der stillen Resignation eines reifen Lebensverstandes.

Seit mehreren Jahren ist er aus der vita contemplativa in die vita activa getreten, er ist durch die Dreyfusaffäre, die alle menschlichen Beziehungen berührt, alle Verhältnisse aufgewühlt hat, in den Kampf der Parteien gezogen worden und er hat als Begründer und Vorsitzender der „Liga der Menschenrechte“ neben Emile Zola seinen Namen und sein literarisches Ansehen für die Sache der Revision eingesetzt. Diese Wandlung von der Beschaulichkeit zur Tätigkeit, von der Parteilosigkeit zur Parteinahme, von der Skepsis zur Leidenschaft spiegelt sich in seinem neuesten groß angelegten Werke, der „Histoire contemporaine“, von der bisher vier Bände erschienen sind: „L'Orme du Mail“ (Die Ulme am Markte), „Le Mannequin d'Osier“ (Die Anziehpuppe), „L'Anneau d'Améthyste“ und „Monsieur Bergeret à Paris“.

Zu dem Gelehrten und dem Dichter, die in

Anatole France mit einem der feinsten modernen Kritiker eng vermählt sind, hat sich als vierter der Journalist gesellt, der von den Anregungen des Tages ausgeht und seine Meinung über Ereignisse abgibt, die häufig in ihren Gründen noch nicht aufgeklärt, in ihren Folgen noch nicht abzuschätzen, der leidenschaftlichen Diskussion der Parteien ausgeliefert, kurz, noch nicht historisch geworden sind. Der Journalismus ist heute die drohendste Gefahr für die französische Literatur, er hat manches Talent verschlungen, und es scheint, daß auch unser Dichter ihm nicht ganz ohne Schaden geopfert hat. Aber wenn auch die glänzenden Monologe und Dialoge, die zuerst in Zeitungen erschienen sind, um dann zu einem umfassenden Ganzen zusammengeschmolzen zu werden, sich nicht immer zu einer bruchlosen Einheit fügen, so hat ihr Verfasser anderseits den Vorteil, daß er vom Gepäck der Romanerfindung unbehindert durch alle Provinzen des menschlichen Geistes schweifen darf, und sein Geist spielt so mühelos in gemächlicher Assoziation der Gedanken, daß auch die abstraktesten Ideen auf den Zierfedern flügelleichter Worte wie bunte Schmetterlinge gaukeln. In dieser graziösen Chronik weicht der lächelnde Skeptiker ganz allmählich dem vom Ernste der Gegenwart ergriffenen Manne, sie wird dem späteren Geschichtsschreiber, der nicht nur Tatsachen sucht, als eines der wichtigsten Dokumente zur innerlichsten Kenntnis unserer Zeit dienen, sie verspricht das dauerndste und vornehmste literarische Produkt zu

bleiben, das die große politische und moralische Krisis in Frankreich hervorgebracht hat. Die einzelnen Bände haben äußerlich die Form des Romans, doch dem Verfasser, der immer abseits vom Naturalismus stand, kommt es nicht darauf an, die materiellen Verhältnisse zu reproduzieren, die Menschen mit ihren Gewohnheiten und automatischen Bewegungen noch einmal hinzustellen, sondern er entzieht sich lieber der äußeren Zufälligkeit der Begebenheiten und der massiven Schwerfälligkeit der Verhältnisse, um die Gegensätze in ihrer klarsten Fassung, in ihrer feinsten Wesenheit aufeinander zu führen. Ähnlich wie Theodor Fontane läßt er die Menschen plaudern, ihre geheimen Wünsche aussprechen, ihre Instinkte verraten, so daß diese Geschichte eine fortwährende Causerie wird und ein glänzendes Fest des Witzes, bei dem ein blendendes Feuer ironischer Blitze aufsprüht. Im Anfang bewahrt er noch die Haltung des uninteressierten Zuschauers, der er vergangenen Epochen gegenüber war, aber wir sehen im Fortgang, wie er allmählich leidenschaftlicher wird, wie er, zum ersten Male nicht allein, in einer Reihe mit Bundesgenossen kämpft und die Gegner höhnisch herausfordert. Diese Entwicklung veranschaulicht sich in der Figur des Monsieur Bergeret, der in dem ersten Bande als Räsonneur auftritt, um die letzten drei als Hauptperson zu beherrschen.

Das ist ein stiller Professor in einer französischen Provinzialstadt mit der Seele eines intellektuellen Anarchisten. Seine Vorgesetzten lieben ihn nicht,

sie lassen ihn im dunkelsten Keller der Akademie dozieren, keine Auszeichnung verirrt sich zu ihm, keine Hoffnung ermuntert ihn. Aber er nimmt eine fortwährende stille Rache, indem er die Menschen und ihr Treiben verachtet, indem er in großen und kleinen Dingen ihre Niedrigkeit und Ungerechtigkeit aufdeckt. Der Weise lächelt, weil er die ungeheure Ironie der Dinge begriffen hat. Warum ist Bergeret einsam, warum ist der stille Mann verhaßt, der kein Unrecht, der überhaupt nichts tut? Weil er denkt, weil er die Vernunft befragt, während die anderen blind ihren Trieben folgen.

„Er lebte nicht in Sympathie mit seinen Kollegen oder seinen Schülern. Weil er nicht wie sie fühlen und denken konnte, war er von der menschlichen Gemeinschaft ausgeschlossen, und seine Besonderheit beraubte ihn des sozialen Wohlseins, das selbst durch die Mauern eines Hauses und durch geschlossene Türen hindurchdringt. Nur weil er dachte, war er ein fremdes Wesen, beunruhigend, allen verdächtig." Der für sich monologisierende Professor ist ein prachtvoller Kerl, im Grunde weich trotz aller scharfen Paradoxie, manchmal zynisch, wenn er sich an den Menschen zu sehr ärgert, dann wieder melancholisch beim Anblick ihrer schlecht verhüllten Bestialität, meistens aber mit wohliger Träumerei in den stillen Frieden seines Arbeitszimmers eingesponnen. Den belesenen Sinnierer regt jeder Vorfall zum Nachdenken und Vergleichen an, seine mutwillig spielende Phantasie verliert sich in Exkursen von der reizend-

sten professoralen Grazie. Wenn er versucht, das gebratene Huhn zu zerlegen, erinnert er sich an den göttlichen Sauhirten Eumäos, der den Schweinebraten als Hausherr so gerecht verteilt, wenn er seinen Hund ruft, meditiert er über Sitte und Bedeutung der Hundenamen, und wenn er über die Unsterblichkeit der Seele spekuliert, geht er nicht von dem abstrakten Problem aus, sondern von Madame Péchin am selben Orte, die durchaus unsterblich sein will, die sich mit zehn- oder zwanzigtausend Jahren paradiesischen Nachlebens absolut nicht begnügen würde.

Eines Tages ertappt Herr Bergeret seine Frau in der zweifellosesten Situation mit seinem in der Kenntnis antiker Melik so ausgezeichneten Lieblingsschüler. Im ersten Augenblick will er beide töten; furchtbare Visionen steigen in ihm auf von harten römischen Patres familiae, von der mittelalterlich grausamen Bestrafung solcher Fälle, dann sieht er mit Unbehagen von dieser Szene weg, und da er in der Verlegenheit doch irgend etwas tun muß, so greift er zum letzten Sitzungsberichte der Fakultät.

Die neue Erfahrung gibt ihm eine wertvolle philosophische Erleuchtung. Diese Beobachtung führt uns dazu, den wahren Grund zu erkennen, warum überall und zu allen Zeiten die erotischen Handlungen im Verborgenen ausgeübt wurden, nämlich um in der Öffentlichkeit keine heftigen oder konträren Erregungen zu veranlassen. Man ging sogar soweit, alles was an diese Akte erinnern konnte, zu ver-

bergen, und so entstand die Scham, welche über alle Menschen herrscht und insbesondere über die sittenlosen Völker. Der philosophische Ehemann wirft dann das Symbol seiner ehelichen Sklaverei, den Mannequin, zum Fenster hinaus und nimmt seine schleichende Rache. Er ignoriert die Frau vollständig, streicht sie aus seinem Bewußtsein, er hört sie nicht, sieht sie nicht, bis sie verzweifelt, gebrochen aus dem Hause geht. Und Bergeret hat zum ersten Male das Bewußtsein einer Tat, er ist stolz, weil er die Macht hat, böse zu sein.

Dieser passive Denker ist fürwahr kein Mann von Leidenschaft, aber er weiß, daß die Menschen von den Instinkten leben, die die Vernunft nicht leiten sondern höchstens erklären kann. Alles verstehen ist alles verzeihen, wenigstens für den Beschauer, der nach der Ataraxie des Weisen strebt. In einer Szene, die von glänzenden epigrammatischen Spitzen funkelt, möchte ich Herrn Bergeret zeigen. Man rechnet ihn zu den Revisionisten, und ein lärmender Haufe bedroht ihn und seinen Kollegen, den Rektor Seterrier, mit Gewalttat. Während die Steine gegen sein Haus fliegen, reflektiert er über die Leidenschaften der Masse. „Pecus ist mit allen Lügen genährt. Seine Geschicklichkeit für den Irrtum ist beträchtlich. Da er sich wenig geeignet fühlt, ererbte Vorurteile durch die Vernunft aufzuklären, so bewahrt er vorsichtigerweise die Erbschaft der Fabeln, die von seinen Vätern stammen. Er hält sich an die erprobten Irrtümer. Er ist Nachahmer; er würde es mehr

ſcheinen, wenn er nicht unbewußt entſtellte, was er kopiert. Dieſe Deformationen bringen den ſogenannten Fortſchritt hervor. Pecus denkt nicht nach. Darum darf man auch nicht ſagen, daß er ſich täuſcht. Denn alles täuſcht ihn, und er iſt elend. Er zweifelt nie, weil der Zweifel die Folge des Nachdenkens iſt. Dennoch ändern ſich ſeine Ideen unaufhörlich. Und manchmal geht er von der Stupidität zur Gewalt über. Er hat keine Größe; denn alles was groß iſt, trennt ſich ſofort von ihm und hört auf ihm anzugehören. Aber er irrt, er ſchmachtet, er leidet. Und man muß ihm eine tiefe und ſchmerzliche Sympathie bewahren, weil von ihm alle Tugend, alle Schönheit, jeder menſchliche Ruhm kommt. Armer Pecus!"

Als Herr Bergeret ſo geſprochen hatte, fiel ein Stein ins Zimmer. Die beiden Gelehrten betrachteten ihn mit Intereſſe. Der eine bemerkt, daß er rhombiſche Form hat, der andere, daß er keine Inſchrift trägt. Und ſie verbreiten ſich über die höchſt glücklichen Funde ſolcher Steine mit Inſchriften aus der Zeit der zweiten Tirumvirats. Auf der Straße tobt die Menge weiter: „Nieder mit Zola! Tod den Juden!" und ſie zieht zu dem Hauſe des Schuhmachers Meyer, den man für einen Juden hält, um ihm die Fenſter einzuwerfen. Der Schuhmacher Meyer wurde halb tot geſchlagen. „Er beklagte ſich nicht, aus Furcht, es ganz zu werden, und weil die Juſtiz des Volkes verbunden mit der der Armee ihm eine ſtumme Bewunderung einflößte."

Aber auch Bergeret wird zuweilen auf einer Ab-

weichung von der reinen Vernunft ertappt, und es ist köstlich, mit welcher schalkhaften Ironie Anatole France in dieser Figur sich selber neckt. Eines Tages erhält er eine ehrenvolle Berufung nach Paris, und diese Auszeichnung macht ihm eine größere Freude, als seine Fortschritte in der Ataraxie gestatten sollten. In einer klaren Sommernacht ergeht er sich mit seinem Schüler Herrn Goubin und er zeigt ihm mit der Spitze seines Stockes einen schönen roten Stern. Es ist Mars, und er wünscht sich ein Fernrohr, mit dem man seine Bewohner sehen könnte. Der Schüler wundert sich, da der Lehrer erst vor kurzem erklärt hatte, daß das himmlische Universum unbewohnt ist und das Leben nur eine Krankheit unseres Planeten, ein faulender Ausschlag auf seiner Oberfläche. Habe ich das gesagt? fragt Herr Bergeret unschuldig. Er hatte es allerdings gesagt an dem Tage, da er seine Frau in innigster Beziehung mit seinem früheren Lieblingsschüler überraschte. Seitdem ist er froh, sie los zu sein, und weil er obendrein nach Paris berufen ist, verleiht er dem Mars organisches Leben und bevölkert ihn mit sympathischen und intelligenten Geschöpfen. „Er war voll Weisheit, aber er war ein Mensch."

Und weil er ein Mensch ist, geht ihm die Not des Vaterlandes ans Herz. Man fühlt, wie Anatole France gleich vielen anderen stillen Menschen durch die Affäre förmlich aufgeschreckt worden ist. Zunächst betrachtet er die Sache mit der Gelassenheit eines Zuschauers. Dann verwirrt ihn der Lärm der Gasse,

der Kampfruf Zolas reißt ihn aus seinem Stilleben heraus, erweckt in dem unsozialen Menschen wieder den Patrioten, den Citoyen, der sich rüstet, um im Namen hoher Ahnen die Gerechtigkeit zu verteidigen. Immer stärker vibriert die Leidenschaft und sie bricht schließlich in einer fröhlichen, herausfordernden Kampflust aus. Hier wird erklärt, warum gerade die „Intellektuellen", die stillen Vertreter der Wissenschaft sich zuerst auf die Seite der Revision gestellt haben. Die Gelehrten, die gewohnt sind, mit Dokumenten umzugehen, haben die bekannten Fälschungen nicht in der Verwirrung der Leidenschaften hingenommen, sondern nach den Grundsätzen ihrer kritischen Methode geprüft, die auch hier nur auf die Erforschung der Wahrheit gerichtet war. Als sie die äußeren Merkmale der Täuschung und die inneren der logischen Widersprüche entdeckten, haben sie es für ihre Pflicht gehalten, unbekümmert um die Folgen das irregeleitete Volk aufzuklären und zur Gerechtigkeit zurückzuführen. Mit einer prächtigen Ironie, die nicht mehr über den Dingen schwebt, sondern leidenschaftlich Partei ergreift, hat Anatole France die Kreise der nationalistischen Führer geschildert, die ihre Staatsstreiche bei ausgezeichneten meistens von Juden gegebenen Diners aushecken. Und in scharfen Strichen wird die großartige Verwirrung der Köpfe gekennzeichnet, der Antisemiten, die vorzugsweise mit dem Gelde convertierter Israeliten agitieren, der Republikaner à la Déroulède, die unfreiwillig für das Königstum arbeiten, der radi-

kalen Freidenker, die Zöglinge der Jesuiten ins Parlament schicken. Wenn die ungleichen Brüder auseinander zu gehen drohen, so bedarf es nur des Rufes Vive l'Armée, Mort aux Juifs, um sie schnell wieder zusammenzubringen. Der Schmerz und die Scham machten den schweifenden Poeten, den Mitbürger aller Zeiten wieder zum Bürger des Landes, das die Menschenrechte verkündete, und an die Stelle beschaulicher Skepsis tritt die mannhafte Teilnahme am Kampfe und die Hoffnung auf den Sieg der Vernunft. So spricht Herr Bergeret: „Du weißt nicht, daß die wahre Stärke in der Weisheit ist, und daß die Nationen nur durch sie groß sind. Du weißt nicht, daß den Ruhm der Völker nicht die stumpfsinnigen Schreie auf den öffentlichen Plätzen machen, sondern der erhabene Gedanke, der noch in einer Dachstube verborgen, eines Tages sich über die Welt verbreiten und ihr Antlitz verändern wird. Du weißt nicht, daß die ihr Vaterland ehren, die für die Gerechtigkeit Gefängnis, Verbannungen und Schmähungen erduldet haben. Du weißt nicht." Und er träumt von einer künftigen Gesellschaft, in der statt der Gewalt die Güte herrschen wird, in der die Menschen ihren Brüdern nicht mehr die Früchte ihrer Arbeit entreißen und sich gegenseitig zerreißen werden. — „Du bist Optimist, Papa," sagt seine Tochter, „ich wußte es wohl." Und Herr Bergeret antwortet: „Unser Denken muß einst die Zukunft schaffen. Nein, mein Kind, ich baue nicht in Utopien."

Anatole France ist der bedeutendste von den

nach Renan gekommenen Skeptikern, die durch die Not des Volkes, durch seine moralische Verwirrung aus der selbstischen Behaglichkeit eines hochgesteigerten geistigen Genußlebens aufgeschreckt worden sind. Diese Tatsache war vielleicht das erste Zeichen der Klärung, die aus der geistigen Trübung hervorgehen mußte. Die Denker werden wieder zu Männern, sie besinnen sich, daß sie ein großes Erbe von hohen Traditionen zu erhalten haben, daß sie nur herrschen können, wenn sie der Sache des Geistes dienen. Sie erinnern sich, daß auch die Bürgerkronen aus Lorbeer geflochten sind und daß Voltaire vom Volke geliebt worden ist, nicht weil er Bücher geschrieben, sondern weil er den Calas verteidigt hat.

Maurice Barrès

Durch die französische Nation, die sich in einer moralischen Krise befindet, von der die Dreyfusaffäre nur ein Symtom war, geht heute ein klaffender Riß, sie scheint sich in zwei Völker zu spalten, die sich nicht mehr verstehen, weil sie ganz verschiedene Sprachen sprechen. Die Mächte der Gegenwart streiten mit den Mächten der Vergangenheit, die nationale Energie wird auseinandergezerrt durch die Kraft zweier entgegengesetzt wirkender Pole, Autorität oder Freiheit, Klerikalismus oder unabhängiges Freidenkertum, Nationalismus oder Internationalismus. So ist auch Zolas Trilogie von den drei Städten, die den Katholizismus durch die wissenschaftliche Weltanschauung bekämpft, zu einem Parteibuch geworden, und es ist nur natürlich, daß auch die entgegengesetzten Strömungen ein Werk von repräsentativem Charakter hervorgebracht haben, in dem die Nationalisten und die mit ihnen verbundenen Elemente ihre Anschauung von der Bestimmung Frankreichs erkennen.

Maurice Barrès, der sich mit Lemaître und Coppée auf die Seite der Dreyfusgegner stellte, hat dieser Trilogie eine andere entgegengestellt, die er den

„Roman der nationalen Energie“ nennt. Es kommt uns hier weniger darauf an, diese Romane ästhetisch zu würdigen als vielmehr die Gesinnung festzustellen, aus der sie als höchst wichtige Dokumente der Zeit geflossen sind, weshalb wir uns in erster Linie mit der moralischen Persönlichkeit des Schriftstellers und Politikers Barrès beschäftigen müssen, die uns über die eben ins Mannesalter gerückte Generation Frankreichs als symptomatische Erscheinung sehr wertvolle Aufschlüsse geben kann.

Maurice Barrès ist das, was man in Frankreich einen arriviste, in Deutschland einen Streber nennt. Ein kühler, geistreicher Kopf, dem viel mehr die Fähigkeit gedanklicher Konstruktion als eine zeugungskräftige Phantasie eigen ist, hat er die dort sehr geschätzte Gabe, Schlagworte zu erfinden und neu auftauchende Tendenzen in blanke, klare Formeln zu prägen. Im Jahre 1880 war er der Wortführer der jungen literarischen Generation, die müde, skeptisch, pervers sich von allen öffentlichen Fragen abwandte und die Ausbildung der Persönlichkeit um jeden Preis, auch um den des allgemeinen Wohles als Ideal aufstellte. Für diese Generation erfand er die Schalgworte „Freier Mensch“ und „Kultus des Ich“. Der freie Mensch läßt alles hinter sich, was die Sklaven des Lebens zu ewig Unfreien macht, Instinkte, Gewohnheit, Vergangenheit, Familie, Heimat, Vaterland, und diese Lehre sollte aus der Schwäche der Lebensdeserteure eine Stärke machen, sie sollte ihren Glauben an die eigene Gottähnlichkeit

befestigen, vor der ihnen wohl manchmal bange wurde. Die Energie ist uns abhanden gekommen, sagte Barrès im „L'Homme libre", — ich habe wenig Vertrauen zu mir und ebensowenig zu euch; also laßt uns die mehr innerlichen und delikaten Fähigkeiten pflegen, die uns schwächeren Nachkommen verblieben sind. Die paar Dinge, denen wir aus Gewohnheit Wichtigkeit beilegen, sind in Wahrheit nicht ernst zu nehmen, wenn wir uns besinnen, daß es nur verschiedene Arten zu sehen gibt, die sich alle widersprechen und die man bei einiger Geschicklichkeit alle zusammen haben kann: mit dieser Überzeugung werden wir nicht leiden können. — In diesen sehr klaren Worten ist das egoistische Lebensideal der Decadence ausgesprochen, wie es auch Hugo v. Hofmannsthal in seinem „Tor und Tod", den wir jüngst auf der Bühne sahen, formuliert hat.

Diesen selben Barrès, der auf seiner „tour d'ivoire", auf seinem Turm von Elfenbein als ein Einsiedler oder als ein König lebte, allein mit seiner Seele in der selbstgeschaffenen Narkose künstlich gesteigerter Illusionen, sehen wir bald nach diesem Bekenntnis in die politische Arena hinabsteigen, die er bis dahin nicht einmal verachtet hatte, weil er sie der Beachtung überhaupt nicht für wert hielt. Der neugebackene Politiker stürzte sich in das Boulangistische Abenteuer, er hatte sogar das Glück, zum Deputierten gewählt zu werden, allerdings verschwand er bald wieder aus dem Parlamente, in dem er weiter nicht vermißt worden ist. Damals, im Jahre

1889, sprach ihm ein anderer Skeptiker, Jules Lemaître, seine Überraschung in ungefähr folgender Weise aus: Entweder sind Sie derselbe geblieben und Sie versuchen sich an der Potilik aus Neugierde, um mit den Dummköpfen Experimente zu treiben und Ihre geistigen Vergnügungen zu vermehren, oder Sie werden wie die anderen werden, pathetisch, geschwollen, Sie werden Ihren Stil verlieren, kurz — ein Dummkopf werden eben wie die anderen. In beiden Fällen sollen Sie mir viel Spaß gemacht haben. — Barrès erwies sich als der Vorausschauendere, Schlauere, und nach zehn Jahren war der zweifelnde Lemaître gezwungen, ihm zu folgen, um einer der schreibseligsten Führer des Nationalismus zu werden.

Und dieser selbe Barrès, der die Energie der Jugend ohne Bedauern schwinden sah, der sie sogar in ihrem antisozialen Egoismus bestärkte, schreibt jetzt den „Roman der nationalen Energie", in dem er den Individualismus der Einseitigkeit des nationalen Prinzips unterordnet. Sprach er früher zu den jungen Greisen der Decadence, so spricht er jetzt als besorgter Beobachter zu den patres patriae, um ihnen die innersten Ursachen der nationalen Krankheitserscheinungen aufzudecken. Hatte er doch selbst gesagt, daß man bei einiger Geschicklichkeit die verschiedensten Überzeugungen zu gleicher Zeit haben kann, und er hat noch die besondere Geschicklichkeit, die eine oder die andere zu verkünden, wenn sie für ihn gerade nützlich

ist. Wiederum gelang es ihm, ein kurzes vielsagendes Schlagwort zu erfinden. „Die Entwurzelten" (Les Déracinés) nannte er den ersten Roman seiner Trilogie, und dieses Wort hatte außerordentlichen Erfolg. Mit der den Franzosen häufig eigentümlichen Geradlinigkeit der Konstruktion leitete er in diesem Buche alle sozialen Schäden aus der Zentralisation Frankreichs ab. An dem Beispiel von mehreren jungen Leuten aus dem französischen Lothringen, seiner engeren Heimat, zeigt er, wie die jungen Menschen, indem sie sich von den Traditionen ihrer Familie, ihrer Landschaft losmachen, die natürlichen Bedingungen ihrer Existenz verlieren. Sie sind ihrer Heimat entwurzelt und müssen in dem alles aufsaugenden Paris notwendig untergehen oder wenigstens degenerieren. Die Schuld trägt die staatliche Erziehung. Das Lyceum uniformiert die Jugend in einer gleichartigen Gesinnung ohne Rücksicht auf die verschiedenen Instinkte und Traditionen der Stammescharaktere. Eine allgemeine republikanische Pflichtenlehre mißachtet die historischen Rechte der Provinzen, die natürlichen Ansprüche eigener Kultur, sie verschüttet die Kraftquellen des in Jahrhunderten gewordenen Sonderlebens der Provinzen. Und hier kommen wir zur Hauptsache, nämlich zu dem nationalistischen Kern dieses Protestes. Barrès behauptet, daß die von den staatlichen Lehrern schematisch verkündete Pflichtenlehre ein ausländisches Produkt sei, nämlich die Übersetzung von Kants kategorischem Imperativ, einer spezifisch deutschen und protestan-

tischen Erfindung. Die Nationalisten sind überzeugt, daß Frankreich von innen durch die „Intrigen des Auslandes" untergraben wird. Jeder reitet sein Steckenpferd. Lemaître sagt: Die Freimaurer verderben den Nationalcharakter mit ihrer internationalen Humanität, für Drumont und Rochefort sind die Juden an allem Schuld, der philosophischere Barrès bezichtigt den Protestantismus. Die gewitzten Deutschen haben den arglosen Franzosen ihre Philosophie geschickt, um sie von ihrer natürlichen Entwicklung abzulenken; was aber ihre Rasse erhält, ihre Nation fördert, das hat in Frankreich die entgegengesetzten Folgen. Denn es gibt keine allgemeingültige Moral; was hier gut ist, ist dort böse, und die Völker, selbst die einzelnen Stämme müssen, wenn sie sich erhalten wollen, jenseits von Gut und Böse leben. Übrigens treibt Barrès auch mit diesen Argumenten einen unerlaubten Schmuggel, weil er sie stillschweigend von Nietzsche entlehnt hat, aber dieser Name ist ihm unangenehm, weil der gewaltigere „Übermensch" des deutschen Philosophen seinen „Freien Menschen" so unbarmherzig niederwarf, daß ihm der ganze Individualismus kein Vergnügen mehr machte.

Ich möchte nur flüchtig darauf hinweisen, welche Fragen Barrès' Roman im Grunde berührt. Frankreich steht vor einem Kulturkampf. Gelingt es bei der bevorstehenden Beratung über die Loi Falloux der Regierung nicht, das Unterrichtsmonopol für den Staat zu erobern, so schreitet die Vergeistlichung

der Schule fort, der namentlich die höheren Lehranstalten schon zum großen Teile verfallen sind. Der Nationalismus, der überall protestantischen Einfluß wittert, arbeitet hier nur für seinen Bruder, den Klerikalismus. Der Staat, der nach Barrès die Schulen uniformiert und verknöchert, soll seinen Einfluß an die Provinzen abgeben. Das ist das Erste, dann aber kommt das unvermeidliche Zweite, daß die Kirche jeden Fuß breit besetzt, den der Staat freiwillig aufgibt.

Doch beschränken wir uns auf die Folgerungen, die der Verfasser selbst zieht. Seine jungen Lothringer sind im Lyceum zu Nancy von einem Kantianer erzogen worden, der von Lothringen nichts weiß und sie ihrer Heimat entfremdet. Ohne heimatliche Wurzel, ohne irgend welche soziale Angehörigkeit schwanken sie in Paris ratlos, willenlos hin und her. Aber da sie jung sind und schließlich an irgend etwas glauben müssen, so glauben sie an Napoleon, an den größten Franzosen, der einst ebenso ratlos vor dem Leben stand, der aber dann eine Karriere machte, daß er Kaiser und Könige wie Hausknechte behandeln durfte. Sie versammeln sich an seinem Grabmal im Invalidendom, aber da sie sich über ihren vagen Enthusiasmus nicht einigen können, so gehen sie unfriedlich, unbefriedigt auseinander. Die jungen Franzosen finden kein gemeinsames Ziel ihrer Energie. Doch die Begeisterung für den nationalen Heros, für die bonapartistische Legende mit ihrem Traum von Glanz und Macht ist die erste rein poe-

tische Phase eines fast noch unbewußten Nationalismus.

Die zweite ist der Boulangismus. Man ist der wenig interessanten Republik müde, der schwachen Regierungen, der parlamentarischen Hahnenkämpfe, des vielen Schreibens und des vielen Sprechens, man sehnt sich nach der Tat, nach einem Manne, nach einer Faust, nach Säbel und Federbusch. Boulanger war der Geliebte Frankreichs, weil er ein schönes Kleid, ein Schwert und ein Pferd hatte, nur daß auf dem berühmten Rappen kein Mann saß. Der größte und lesenswerteste Teil von Barrès folgendem Roman „L'Appel au Soldat" wird von diesem Abenteuer ausgefüllt, das ja an sich schon ein Roman mit einem allerdings ziemlich fragwürdigen Helden war. Man merkt dem ganzen Buche an, wie unecht der Enthusiasmus des Boulangisten Barrès gewesen sein muß, und wie er die ganze Geschichte im Grunde als kühler Beobachter mit dem Bleistift in der Hand erlebt hat. Aber gerade die kühle Ironie des Skeptikers kommt der Schilderung zugute, die Boulanger mit einer Objektivität darstellt, wie sie ein überzeugter leidenschaftlicher Parteigänger überhaupt nicht aufbringen kann. Den Boulangismus bezeichnet Barrès als die sentimentale Phase des Nationalismus. Man wollte etwas, aber man wußte nicht recht was, und da das Prinzip noch nicht klar war, so übertrug man seine Hoffnungen auf eine Person. Der Franzose braucht plastische, möglichst persönliche Vorstellungen zur Übersetzung gewisser Ideen.

Der alte Thiers mit der großen Brille hieß der Befreier des Territoriums, Gambetta war nach dem Sturze Mac Mahons der „Wall der Republik“ und Boulanger der Général-Révanche. Seine Persönlichkeit gefiel durch einen echt gallischen Zug, der die Franzosen auch an anderen, an Franz I., an Heinrich IV., an Lafayette bestochen hat, tapfere Männer mit einem Anflug von Vulgarität, unverzagte Optimisten, die etwas von einem kleinen Marquis, vom Wachtmeister und Commis Voyageur haben. Der schöne Mann mit dem weichen Spitzbart, mit dem träumerischen, etwas leeren blauen Auge, der so gut zu Pferde saß, hatte etwas Sentimentales, Operettenhaftes, und dazu stimmte auch seine Leidenschaft für Madame de Bonnemain, die er mit einem naiven laisser—aller eingestand. Mit einer für einen früheren Boulangisten etwas unbarmherzigen Kritik erzählt Barrès, wie Boulanger von den Politikern erfunden und lanciert wurde zuerst als der demokratische General, wie er mit den Konservativen, die ihm Geld zur Agitation aufdrängten, heimliche Verpflichtungen einging, wie er am Abend seiner Pariser Wahl das Geschick Frankreichs einen Augenblick in der Hand hielt. Auch damals rief Déroulède „A l'Elysée, général!“ wie zehn Jahre später zum General Roget, aber in der entscheidenden Nacht ging Boulanger nicht ins Elysée, sondern zu Madame de Bonnemain, und sein geschickter, energischerer Gegner Constans sagte höhnisch: E finita la commedia. Auch das recht larmoyante Nachspiel der

politischen Komödie hat Barrès erzählt, das Leben der Verbannung in Jersey, London, Brüssel, das der General mit leeren Proklamationen und mit der zärtlichsten Pflege der schwindsüchtigen Madame de Bonnemain ausfüllte, ihren Tod in Brüssel und den Selbstmord Baulangers auf ihrem Grabe.

Der Politiker Barrès hätte diesen Roman gar nicht schreiben können, wenn nicht der jetzt grassierende Nationalismus die traurige Figur dieses Operettenhelden einigermaßen gerechtfertigt und gehoben hätte. Jetzt erscheint er als Vorläufer, dem man in dem „Roman der nationalen Energie" einen Platz anweisen kann. Boulanger war seit dem Kriege der erste populäre General, der nicht nur die Armee als Kaste sondern das Volk in Waffen repräsentierte. Mit ihm hat sich das französische Selbstbewußtsein wieder gehoben. Als die Schnäbele-Affäre den Krieg zu entfesseln drohte, da dachte man nicht nur resigniert an die Verteidigung des Vaterlandes, sondern man war wieder angriffslustig, man hoffte auf gründliche Revanche, auf die Wiedereroberung der verlorenen Provinzen. Der nationale Elan war gleich dem Vertrauen zu dem brav' général. In seinem Anfang war der Nationalismus ein Wiederaufrichten, eine Drohung nach außen, aber auf innerpolitischem Gebiet war diese Bewegung noch ziellos, unklar, eben in der Phase der Sentimentalität. Unterdessen hat er tiefere Wurzeln geschlagen und als politisches Glaubensbekenntnis wenigstens eine Art von Physiognomie

empfangen, die sich allerdings aus häufig widersprechenden Zügen nur zu einer fragwürdigen Einheit zusammensetzt. Der Mangel einer sozialen Tendenz wurde durch den Antisemitismus verdeckt, und eine allgemeinere moralische Tendenz haben die Barrès und Lemaitre in der Bekämpfung der Freimaurer und Protestanten entdeckt. Mit dem weinerlich frömmelnden Coppée entscheiden sie, was französisch ist und was nicht, als die literarischen Verwalter des nationalen Bewußtseins und die Ausleger der populären Leidenschaften, die sie redend und schreibend aufzustacheln suchen. Auch heute, nachdem der Nationalismus aus der sentimentalen Phase herausgetreten ist, wäre Barrès in Verlegenheit, aus ihm eine bestimmte soziale Tendenz zu entwickeln, wenn es nicht der Antisemitismus sein sollte, und an dieser Verlegenheit leidet der dritte Teil seiner Geschichte der nationalen Energie „Leurs Figures", wo er den Panamakrach erzählt, ohne daß er imstande ist, einen innerlichen Anschluß an seine früheren Konzeptionen zu finden.

Das Buch bestätigt durchaus den Eindruck, den man von den beiden vorhergehenden gehabt hat, daß es Barrès darauf ankommt, in einem Lande, in dem die Parole so mächtig ist, Schlagworte zu finden und als Führer und Wegweiser zu gelten. Er ist der literarische Streber und seinem Talent fehlt die Vertrauenswürdigkeit des Charakters. In dieser Darstellung der Panama-Affäre folgen sich der Dichter und der Journalist wechselseitig, aber sie ähneln sich

nicht und können sich nicht einigen, weil sie verschiedenen Interessen nachgehen. Barrès hat einen doppelten Ehrgeiz gehabt: er wollte eine exakte Darstellung des Prozesses geben, unter seinem Namen das authentische Dokument dieser moralischen Katastrophe der Nachwelt hinterlassen, und er wollte zugleich einen Roman schreiben, der die Tendenzen der ganzen Serie von der nationalen Energie innerlich bestätigen und fortführen sollte. Der Journalist ist dabei besser weggekommen als der Dichter. Barrès hat die halbvergessenen Blätter des Prozesses von Anfang bis Ende wieder aufgerollt, er erinnert an die damalige parlamentarische Konstellation, an das zweideutige Verhalten der Regierung unter Loubet, er zeichnet die banalen und interessanten, die traurigen und burlesken Figuren dieser höchst komplizierten Tragikomödie, so den Baron Reinach im Kampfe um sein schmutziges Leben, den von den Freunden ihm freundschaftlich abgenötigten Selbstmord, die Exhumierung seiner Leiche, die ganz Frankreich mit Gestank zu erfüllen schien, und endlich auch den Mann, der alle Fäden der Korruption in seiner Hand hält, den schon mythisch gewordenen Dr. Cornelius Herz, wie er in London trotz allen Auslieferungsanträgen mit cynischer Sicherheit auf seinen Bündeln kompromittierender Papierchen sitzt und seinen Besuchern sehr instruktive Vorträge über das wahre Wesen der Politik hält. Alle diese Figuren, ebenso wie die aufgescheuchten Parlamentarier, die am Morgen nicht wissen, ob sie abends das Palais Bour-

bon als Ehrenmänner oder als Spitzbuben verlassen werden, haben eine scharfe Physiognomie erhalten. Aber neben diesen von der Rachsucht noch einmal Gebrandmarkten laufen die fingierten Wesen aus den früheren Romanen einher, höchst fadenscheinige Existenzen, die nicht mehr recht wissen, was sie mit sich anfangen sollen. Barrès schiebt sie wie Automaten vor, um an ihnen die Schäden der politischen Zentralisation zu illustrieren, aber seine Vorschläge der Dezentralisation sind die unreifen Früchte eines Dilettantismus, der alle Verfallserscheinungen auf eine einzige leicht faßliche Formel bringen will. Er hat sich abgequält, um die Geschichte des Panamakrache dieser sehr abstrakten Konzeption seines Gesamtwerks unterzuordnen, und damit nur bewirkt, daß der letzte abschließende Band in zwei Hälften auseinanderfällt, von denen die eine als lebhaft geschriebenes Protokoll des Prozesses dienen kann, während die andere, die der eigenen Erfindungen, als totes Glied von dem Organismus des Ganzen abfällt.

Diese Zwiespältigkeit zeigt zugleich die Schwäche des Barrèsschen Talents, der mehr Dialektiker als Schöpfer ist, und dem es vor allem an der naiven Überzeugtheit der schaffenden Phantasie mangelt. Ein Balzac und Zola, beide große Phantasten, hätten auch den Fall Panama, so frisch und bekannt er noch war, nur als Rohstoff zu freier künstlerischer Verwertung genommen, wie es auch Goethe mit dem Fall Beaumarchais getan hat. Da er einmal einen

Roman schrieb, von dem ein guter Teil fingiert ist und der mehr als Geschichte sein will, so hätte er von den Rechten der Phantasie Gebrauch machen müssen; aber Barrès mit seinem Mangel an eigenwilliger, unbekümmerter Schöpferkraft ist immer in Verlegenheit, ob er das darf oder nicht. So beschäftigt ihn die heute noch unbeantwortete Frage, wie der mächtige Bankier Reinach in eine so vollständige Abhängigkeit von Cornelius Herz gekommen ist, daß er sich von dem internationalen Gauner widerstandslos ausbeuten ließ, und er spricht die Vermutung aus, daß dieser Jude vielleicht einen kleinen Vaterlandsverrat begangen hatte, von dem sein charmanter Freund wußte. Einem anderen, stärkeren Schöpfer wäre diese Vorstellung wahrscheinlich zu einer zwingenden Vision geworden, und seine Phantasie hätte diese Lücke, die die Akten gelassen haben, nicht geduldet. Die wichtigste Erklärung bleibt uns Barrès überhaupt schuldig, nämlich aus welchen allgemeineren typischen Gründen es überhaupt zwei Leuten möglich war, hundertundvier Parlamentsmitglieder zur Annahme von „pots de vin", von Bestechungen zu verleiten. Es genügt nicht, daß er auf die beiden ausländischen Juden schimpft, die ja als fremde Eindringlinge geringere Verantwortlichkeit tragen als die zu Gesetzgebern erhobenen echten Söhne der Nation. Mit seiner scharf spürenden Analyse erklärt Barrès wohl den Geisteszustand des Parlamentariers, für den er das Schlagwort „Kapaunentum" findet, er zeigt ihn in ewiger

Furcht vor seinen Wählern, unter der Last von Verpflichtungen, die er auf ehrliche Weise nicht erfüllen kann, so daß die Politik für ihn zu einem unlauteren Geschäft werden muß. Aber er geht nicht auf den Grund dieser Dinge, und er hätte statt seiner lächerlichen Bezichtigungen der durch Kant verdorbenen staatlichen Sittenlehre gerade hier Gelegenheit gehabt, gegen die politische Zentralisation Frankreichs zu eifern, gegen die Vermischung von Legislative und Exekutive, die für die Selbstverwaltung der Departements und Kommunen keinen Raum mehr läßt und die Abgeordneten noch mit der speziellen geschäftlichen Ausführung ihrer Beschlüsse befaßt, ob es sich nun um Lieferungen handelt, um Eisenbahnbauten oder um koloniale Konzessionen und Monopole. Und er hätte noch hinzufügen können, daß diesen Sklaven des allgemeinen Wahlrechts, die meistens aus der kleinen Bourgeoisie stammen, von der Öffentlichkeit Tribute auferlegt werden, die sie mit ihren Diäten von neuntausend Franks nicht aufbringen können, so daß sie nicht mehr für die Politik, sondern von der Politik leben und in einem fortwährenden Geben und Nehmen zu Lumpen werden, ohne in der Regel sich selbst zu bereichern.

Es ist Barrès gelungen, den Schmutz dieser durch die größere Sensation der Dreyfusaffäre halb vergessen gemachten Skandale wieder aufzuwerfen, aber es ist dem ehemaligen Decadenten und intellektuellen Anarchisten nicht gelungen, seinem Volke etwas ehrlich Strafendes, etwas Tröstendes oder

Aufrichtendes zu ſagen, weil er kein Vertrauen zu ſeiner Perſönlichkeit erweckt, und weil es dieſem ſpitzen, vielgewandten Intellekt an der Fähigkeit der beſcheidenen Hingebung, an der fruchtbringenden Kraft der wahren Liebe und der wahren Schmerzen fehlt.

Joris Karl Huysmans

Decadence, Präraphaelitentum, Primitive Kunſt, Neu-Idealismus, Neu-Katholizismus, Myſtizismus und Symbolismus, das ſind ſo ungefähr die Schlagworte, die man ſich jenſeits des Rheines einander gellend in die Ohren rief, bis einer den andern und ſich ſelbſt nicht mehr verſtand. Dutzende von meiſt kurzlebigen Zeitſchriften ſind gegründet worden die die eine oder die andere Parole auf ihre Fahne geſchrieben hatten, Hunderte von jungen Schriftſtellern ſind aufgetaucht, die die eine oder die andere Firma auf dem literariſchen Markte geräuſchvoll vertraten. So weit dieſe Beſtrebungen auseinander gingen, ſo vage und unfaßlich oft die Tendenzen auftraten, in einer Richtung gingen ſie doch zuſammen: es galt die Bekämpfung des Poſitivismus in der Philoſophie, des Naturalismus in der Kunſt. Die franzöſiſche Philoſophie hat ſich wieder der Behandlung metaphyſiſcher Grundprobleme zugewandt, die Literatur und die bildenden Künſte werden von der Renaiſſance der religiöſen Idee beherrſcht. Das Verhältnis des Menſchen zum Abſoluten gilt den Neueren als der

allein der Darstellung würdige Gegenstand, und in der Ferne winkte ein Ziel, eine einzige einheitliche Kunst, die gleich verständlich den Raffinierten wie den Armen an Geist das Übersinnliche, das Ewige symbolisiert, eine Kunst, die wie im Mittelalter im Dienste der Kirche steht und die leidende, irrende Menschheit wieder zur Anschauung des Göttlichen vereinigen und erheben soll. Es war das Ziel, nach dem im Anfang des Jahrhunderts die deutsche Romantik gestrebt hatte, die Kunst zur Religion und die Religion zur Kunst werden zu lassen.

Der mystische Symbolismus, wie sich die letzte Phase nannte, hat seine tollsten Ausschweifungen bereits hinter sich. Nachdem die Fesseln des Naturalismus gesprengt sind, nachdem sich dem befreiten künstlerischen Bewußtsein das weite dämmernde Gebiet des Übersinnlichen, Ahnungsvollen wieder erschlossen hat, ist eine gewisse Ruhe nach dem Kampfe eingetreten. Ein Haufe von hastig gegründeten und noch hastiger eingegangenen Journalen bedeckt mit seiner Makulatur das Schlachtfeld; verstummt sind die kleinen Schreier, die ihre eigene Impotenz in symbolistischen Nebel hüllten, die es weniger auf Mystizismus als auf eine Mystifikation des Publikums abgesehen hatten. Gewisse kindliche Spielereien wie die Zusammenstoppelung von Legenden zu einer neuen noch naiveren Fassung konnten nicht mehr überboten werden.

Die ernsten Talente, die wenigen Könner, die von reklamesüchtigen Propheten diskreditiert und durch

das manchmal kindische Treiben der „Cénacles“ kompromittiert waren, treten jetzt um so schärfer hervor, und nachdem der Streit der Parteien sich einigermaßen beruhigt hat, ist es möglich, die Persönlichkeiten, die von diesen Bestrebungen wirklich erfaßt worden sind, in ihrer menschlichen und künstlerischen Entwicklung zu würdigen. Es geht hier zu, wie es immer zugeht. Solange keine bedeutenden Schöpfungen vorliegen, ist das Programm, die literarische Forderung alles; sobald aber eine starke Individualität sich offenbart hat, will die theoretische Schablone nicht mehr passen, das Programm ist nichts, die Polemik um die Geltung irgend eines -ismus verstummt, und wir haben uns nicht mehr als Parteigänger oder Kritiker mit einer Doktrin, sondern als Menschen mit Menschen abzufinden.

„Le naturalisme c'est Zola tout-seul,“ sagt Jules Lemaître. Und in Wahrheit steht auch der Mystizismus, wenn wir das Heer der Nachtreter absondern, nur auf wenig Köpfen. Mit einem von diesen, mit Joris Karl Huysmans wollen sich diese Zeilen beschäftigen. Der Name Huysmans ist bei uns in letzter Zeit viel genannt worden, sein Schaffen aber blieb in einiges Dunkel gehüllt, da seine Hauptwerke bei der ersten Annäherung nicht leicht zu lesen sind und jeder Übersetzungskunst spotten. Huysmans hat den Weg vom Naturalismus zur Mystik mit allen Etappen zurückgelegt. Wenn wir seiner Entwicklung Schritt

für Schritt folgen, so gewinnen wir zugleich eine Anschauung von den religiösen Strömungen, die die französische Literatur in den achtziger Jahren befruchtet haben, ein erschütterndes Bild der schweren moralischen Krisis, von der die französische Bourgeoisie zur Zeit Boulangers und des Panamaskandals ergriffen worden ist.

In der Vorrede zum Buche eines Freundes hat Huysmans das letzte Ziel seines Strebens sehr klar und bestimmt ausgesprochen. „Man kann von der Mystik sagen, daß sie die Seele und daß sie die Kunst der Kirche selbst ist. Ja, sie gehört zum Katholizismus und zu ihm allein. Man darf die vage Empfindung, oder was man Idealismus und Spiritualismus nennt, oder auch den Deismus, d. h. konfuses Streben nach dem Unbekannten, nach einem mehr oder weniger unklaren Jenseits, nach einer mehr oder weniger verborgenen Macht durchaus nicht mit der Mystik verwechseln, die weiß, was sie will und wohin sie geht, die einen Gott zu umfassen sucht, den sie kennt und genau bestimmt, die sich in ihn versenken will, während er selbst sich in sie ergießt. Die Mystik hat also eine bestimmte Bedeutung und einen klaren Zweck, und sie hat keine Beziehung zu den mehr oder weniger literarischen Erhebungen, von denen man uns spricht.“ Die Kunst wird ihm also zum Mittel der inneren Läuterung, der Erhebung zu Gott, durch das Kunstwerk wird ein Schein des höheren Lichtes empfunden. Wie dem Lyriker Paul Verlaine das Gedicht zum Gebet wurde,

so wird auch bei ihm der Roman zu einer Andacht.

Huysmans' erste schriftstellerische Leistungen stehen durchaus noch unter dem Einflusse seines Meisters Zola. In „Les Sœurs Vatard" gab er einen Ausschnitt aus dem Leben des Proletariats, eine Studie ohne jede Romanverwicklung, aber von einer unheimlichen Schärfe der Beobachtung. Er schildert das Leben zweier Schwestern, von denen die eine zur Kokotte wird, während die andere sich mit einem jungen Arbeiter verlobt, den sie dem Vater zu Liebe wieder aufgibt, um einen anderen besser gestellten Mann zu heiraten. Das ist der ganze Inhalt des Romans, in dem der Dichter schon sein glänzendes malerisches Talent zeigte. Er hat nicht die Wucht Zolas, er weiß nicht die Vision der Masse, des brausenden Lebens zu erwecken; dafür braucht er keinen so großen Apparat, er vermeidet die Wiederholungen, er zeichnet feiner, nüancenreicher; seine Sprache bohrt sich förmlich in die Gegenstände hinein, und mit immer neuen Wendungen, mit einer raffinierten Ausbildung seines nervösen Stils erzielt er eine Anschaulichkeit, daß seine Objekte einem förmlich in die Augen springen. Dieser Wirklichkeitssinn ist vielleicht ein Erbteil seines flämischen Blutes; sein Vater war ein nach Paris eingewanderter Maler, der es allerdings zu keinem großen Erfolge gebracht hat. Huysmans wurde Parteigänger Zolas, weil seine Art zu sehen, seine rein malerische Auffassung der Dinge ihn von selbst zum

Naturalismus trieb. Daher haben auch seine ersten Arbeiten nichts programmmäßig Gequältes; sie sind frei von der bleiernen Langweiligkeit, die so häufig auf die ersten Versuche der Naturalisten drückt. Ein Kunstwerk ist nach Zolas bekanntem Ausspruch „ein Stück Natur, durch ein Temperament gesehen". Schon in den „Sœurs Vatard", die doch im Grunde genommen ohne „L'Assommoir" nicht denkbar sind, zeigt sich das Temperament von Huysmans, seine höchst persönliche Auffassung, die ihn dem Meister selbständig gegenüberstellt. Zola glaubt an die Wissenschaft, an ihre befreiende Macht, und vor allem, er liebt seine Zeit, weil sie, aus dem Nebel der Romantik herausgetreten, die Herrschaft der „formule scientifique" begründen wird. Huysmans' Auffassung ist von vornherein melancholisch. Seine Zeit mit ihren Interessen ist ihm völlig gleichgültig, er ist ein Fremdling, ein Einsamer von Bestimmung. Unter dem trüben Titel „Sac au dos" hat er seine Erlebnisse von 1870 geschildert, wie er als Mobilgardist fieberkrank von einem Hospitale zum andern geschleppt wird. Da ist kein Wort von Patriotismus, von irgend welchem Interesse an den großen Begebenheiten; niemals wird er hingerissen, niemals fühlt er gemeinsam mit seinen Landsleuten. Wie er ein unübertrefflicher Kleinmaler ist, so sieht er auch nur das Kleine im Leben, nur die Erbärmlichkeit unserer Sorgen, menschliche Dummheit und menschliches Elend.

Dem Proletarierroman „Sœurs Vatard" folgte

„En Ménage“, das in den kleineren Bourgeoiskreiſen ſpielt. Auf dieſem Buche liegt eine vernichtende Troſtloſigkeit. Der Dichter moraliſiert nicht, er erhebt weder Forderungen noch Anklagen, aber das Leben erſcheint wie unter einem Spinngewebe von grauеſter Alltäglichkeit, mit ſeiner ganzen erbärmlichen Leere. Es wird die Geſchichte eines Ehebruchs erzählt. Der Mann überraſcht abends bei ſeiner Frau den Liebhaber. Er geleitet ihn zur Tür hinaus und leuchtet ihm auf der Treppe, damit er nicht fällt. Der Mann nimmt ſein Junggeſellenleben wieder auf, und da es ihm zu troſtlos wird, holt er die Frau wieder zurück. Über dieſe Geſchichte geriet die gute Geſellſchaft in helle Entrüſtung. Huysmans wurde von allen Seiten wegen ſeiner empörenden Unſittlichkeit angegriffen, und Zola, der mannhaft für ihn eintrat, bemerkte trocken im „Figaro“: „La légende s'est faite, Huysmans écrit comme un cochon.“ Ihn Wahrheit hätten die Wächter der Moral ſich bei dem Dichter bedanken ſollen; denn die Sünde hat bei Huysmans durchaus nichts Glänzendes, Verführeriſches. Er kennt weder die eleganten Liebhaber, die wie bei Bourget über 50 000 Francs Rente und über ein unermeßliches Einkommen an geiſtvollen Sentenzen zu verfügen haben, noch die nervöſen zierlichen Mondänen, die mit derſelben Selbſtverſtändlichkeit dem Liebhaber geben, was des Liebhabers iſt, und dem Himmel, was des Himmels iſt. Die Frau begeht einen Fehltritt aus Dummheit und Schwäche, der Mann

nimmt sie wieder auf aus der banalen Sehnsucht nach seiner früheren Gewohnheit und Bequemlichkeit: es ist die ganze Misere unserer kleinlichen, leeren Existenz, die von wenigen niederen Instinkten beherrscht wird. Es gibt nichts Niederdrückenderes, Beschämenderes als das Bild, wie der Ehemann seine Wäsche ordnet, da er die Ungetreue verlassen will, und wie er am liebsten dableiben möchte, als ob gar nichts geschehen wäre. Das Buch hinterläßt die Überzeugung, daß uns, den Automaten der Gewohnheit, überhaupt nichts Nennenswertes geschehen kann, daß unser ganzes hochberühmtes Schicksal eine Larve ohne Physiognomie ist.

Mit „**En Ménage**“ ist Huysmans' erste Entwicklung vollendet. Für den Menschen und Schriftsteller beginnt eine neue Phase, und es offenbart sich der von Zolas Doktrinen befreite echte Huysmans, in dessen Wandlungen sich das Fortschreiten der jungfranzösischen Literatur mit fast typischer Gültigkeit darstellt. Bekanntlich sagten sich fünf Schüler Zolas, darunter Paul Margueritte und J. H. Rosny, in einem feierlichen Manifeste von dem alten Meister los. Huysmans hat sich an diesem offiziellen Abfall nicht beteiligt, erst in seinem späteren Buche „**Là-Bas**“ hat er mit dem Naturalismus Abrechnung gehalten, mit großer Entschiedenheit, aber in würdiger Form und mit hoher Anerkennung seines früheren Vorbildes. Die Naturalisten haben den Materialismus in die Literatur gepflanzt, sie haben eine Demokratie der Kunst begründet. Sie haben

die Wirksamkeit des Künstlers in das Gebiet der faßbaren Wirklichkeit eingeengt, sie ignorieren das Traumhafte, das Übersinnliche, und ihre Stumpfheit begreift nicht, daß die Kunst eigentlich erst anfängt, wo die Sinne zu dienen aufhören. Allerdings soll die Kunst von der Beobachtung ausgehen, von der Wahrheit des „document humain," ein farbiger, plastischer Stil soll die Fülle des Details, die Mannigfaltigkeit der kleinen Beziehungen verkörpern. Aber der Künstler soll auch die Seele anerkennen und das Mysterium nicht durch die Krankheiten der Sinne erklären wollen. Der Roman muß sich von selbst in zwei Teile spalten, die wie im Leben innig verbunden sein müssen, in einen des Körpers und einen der Seele; deren Verhalten zueinander, Konflikt und Ausgleich hat der Künstler zu belauschen. „Er muß, mit einem Worte, der großen Spur folgen, die von Zola so tief gegraben ist, aber es würde auch notwendig sein, in der Luft einen parallelen Weg zu ziehen, eine andere Bahn, das Vorher und Nachher zu berühren, mit einem Worte, einen spiritualistischen Naturalismus zu schaffen." Diesen Forderungen entspricht ungefähr Dostojewskis „Raskolnikoff", aber der Russe erscheint ihm nicht tendenzlos genug.

Man sieht, diese Theorie kann den jungen Décadents, den „artistes d'âme", nicht behagen. Huysmans, der mit Maleraugen sieht, geht immer von der Erscheinung des ganzen Menschen aus. Da er fest auf der Erde steht, schwankt er nicht im Nebel

vager vom Körperlichen gänzlich losgelöster Empfindungen umher. Für die symbolistischen Décadents löst sich alles Körperliche auf, die Gegenstände verschwimmen und werden zu Hieroglyphen, die ein Absolutes ahnen lassen, und zwischen diesen Symbolen taumelt die unsterbliche Seele. Darum ist auch Huysmans von seinem Landsmann Maeterlinck weit entfernt, für den der Körper etwas ganz Gleichgültiges, Zufälliges ist, nur die Seele lebt, und sie lebt in göttlicher Schönheit.

Der Gegenstand von Huysmans Schaffen wird nunmehr der Kampf zwischen Leib und Seele, der ihn dann schließlich in die Mystik und in die Asketik führt. Seine drei ersten Bekenntnisromane, „A rebours“, „Là-Bas“, „En route“, bezeichnen diesen Weg. Natürlich hat er jede dieser drei Phasen nicht aufgeschrieben, als er sie erlebt hat, sondern nachdem die innere Umwälzung geschehen war, scheint er den Plan für die drei Werke, wenigstens in den äußersten Umrissen, zugleich gefaßt zu haben; denn jedes bereitet das folgende in deutlicher Weise vor.

„A Rebours“ trägt ein Motto von Ruysbroek: „Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps . . . quoique le monde ait horreur de ma joie et que sa grossièreté ne sache pas ce que je veux dire.“ Huysmans flüchtet aus seiner Zeit, aus dem Philisterium der Bourgeoisie heraus, um in einer selbstgeschaffenen Welt neue Sensationen zu suchen, die die in Lethargie versinkende Seele noch einmal anstacheln sollen. In dem Herzog des Esseintes,

einem blutarmen, verbrauchten Neurastheniker, stellt er die letzte Blüte des Spleens und des Dandysme dar. Des Esseintes hat sich ein phantastisches, raffiniertes Heim geschaffen, in das er sich einschließt, um der brutalen Wirklichkeit zu entgehen, um sich jede Befriedigung durch die bloße Illusion zu schaffen. Er studiert sich und bringt seine Umgebung in Einklang mit seiner Persönlichkeit. Der Dichter hat das Intérieur des Spleenigen mit glänzendem koloristischen Talente ausgestattet. Es ist eine förmliche Orgie in Farben und Nuancen, in Lichteffekten, in Edelsteinen und Metallen, in seltsamen Formen und Gestalten, in exotischen Blumen und betäubenden Düften. Mit Hilfe dieser Umgebung erzeugt der Herzog die tollsten Halluzinationen zur Befriedigung seiner Wünsche. Bald versetzt er sich in den Orient, bald nach England, und so reist er ohne sich zu bewegen, um seine reizbaren Nerven nicht dem widerlichen Eindruck der Außenwelt auszusetzen. Um nichts mit anderen Menschen gemein zu haben, schläft er am Tage und lebt nur in der Nacht. Merkwürdig ist seine Bibliothek. Er liest nur lateinische Bücher, und zwar spätlateinische. Bei dieser Gelegenheit gibt Huysmans einen Abriß über die Entwicklung der mittelalterlichen Latinität, als ob er eine Dissertation darüber zu schreiben hätte. Von neueren Schriftstellern interessieren ihn nur die Satiriker oder die Religiösen, Poe, Beaudelaire, Barbey d'Aurevilly, Paul Verlaine, Stefan Mallarmé. Von den Philosophen billigt er nur Schopenhauer, den

Denker für aristokratische Naturen, der vor Hoffnungen und Enttäuschungen schützt. Aber der Autor läßt bereits ahnen, daß der Weg durch diese „Klinik des Pessimismus" nur noch in das Hospital der Seelen, in die Kirche führt. Noch ist er aber von Reue und Buße weit entfernt. Als er auf der Straße einen frischen sechszehnjährigen Knaben trifft, nimmt er ihn in ein Bordell mit, um ihn direkt von der Unschuld in die Tiefe des Lasters zu befördern. Dieses satanische Experiment stellt er aus Neugierde an, und er durchstöbert die Gerichtszeitungen, ob der Junge noch nicht zum Verbrecher geworden ist, den sein Unmut gegen die verhaßte Gesellschaft losgelassen hat. Des Esseintes ist ein Reintypus der Decadence, eine absterbende Zelle des Gesellschaftskörpers, die auch die gesunden Teile anzugreifen droht.

Mit „Là Bas" schreitet Huysmans in seinen Bekenntnissen fort. In diesem Buche hat er jede Verkleidung verschmäht, er gibt sich einfach selbst unter dem Namen des Schriftstellers Durtal, der mit einer Studie über den Marschall Gilles de Rais beschäftigt ist. Dieser Marschall, eine historische Persönlichkeit, ist ein kräftigerer, blutvollerer Vorfahre des nervenleidenden Des Esseintes. Er war ein glänzender Kriegsmann zur Zeit der Jungfrau von Orleans, der sich mit italienischen Astrologen und Alchimisten dem Satanismus ergab. In der Nähe seiner Schlösser verschwanden Dutzende von kleinen Kindern, die seiner blutgierigen Wollust zum Opfer fielen. Mit seinen Freunden feierte er den „Sabbat" oder

die „Schwarze Messe", in der das katholische Ritual in grausiger Weise parodiert wird, und die in der Schändung einer geweihten Hostie gipfelt. Er peitschte seine Phantasie, um seiner Perversität immer neue Opfer zu bringen. Schließlich steht er vor dem Leeren, an der Grenze des Bösen, wo keine Steigerung mehr möglich ist. Er wird ergriffen und vor ein geistliches Gericht geladen. Nach anfänglichem Trotze bricht er unter der Last seiner Sünden zusammen und er gesteht alle Frevel, in die ihn die dämonische Besessenheit gestürzt hat. Der stolze Marschall erniedrigt sich vor allem Volke, und er schließt seine Beichte mit der Bitte: „Ihr Eltern derer, die ich so grausam in den Tod geschickt habe, gebt mir, ach gebt mir die Hilfe eurer frommen Gebete!" Alles Volk schluchzte und betete für den Mörder. „Da leuchtete die Seele des Mittelalters in ihrem weißen Glanze," sagt Huysmans bewundernd.

Mit dieser Darstellung der Taten des Gilles de Rais, die immer unterbrochen und wieder aufgenommen wird, sind die Erlebnisse Durtals als gedichtet verflochten. Er ist vierzig Jahre alt, vom Pariser Leben aufgerieben, angeekelt, müde und einsam. Vom Materialismus gelangweilt forscht er nach dem Mysterium, das ihn fühlbar und doch unfaßbar wie ein ewiger Hohn umgibt. Dieses Gefühl der Ohnmacht, der Haß des Mittelmäßigen, Gewöhnlichen wirft ihn in das dunkle Gebiet des Satanismus, und er entdeckt in Paris eine ganze Welt

traditioneller Teufelsverehrung. Halb zweifelnd, halb gläubig versenkt er sich in die Geheimwissenschaften des Okkultismus, Satanismus, Manichäismus, Vampyrismus, der Alchimie und Astrologie. Es gelingt ihm sogar, in dem modernen Paris einer schwarzen Messe beizuwohnen, in die er von einem hysterischen Weibe geschleppt wird. Die altüberlieferten Lehren der Satanisten scheinen ihm wahnsinnig und doch unwiderstehlich fesselnd durch ihre dunklen Geheimnisse. „Da es sehr schwer ist, ein Heiliger zu sein, so bleibt nur übrig, ein Sataniker zu werden.“ Man fühlt, wohin dieser Weg führt. Der Reiz des Satanismus besteht in der Schändung des Heiligen; er schafft einen durch die Furcht erhöhten und gewürzten Reiz, er setzt den Glauben voraus. Wer ihm huldigt, muß notwendigerweise vom Katholizismus kommen oder zum Katholizismus gelangen. Nur der stumpfe Materialismus kann das Übersinnliche leugnen, wie man es auch benennen mag. Mit dieser Folgerung schließt „Là Bas“ das „Inferno“ unseres Dichters.

Der nächste Roman ist das „Purgatorio“ unseres irrenden Durtal oder Huysmans. Die Seele steht an der Schwelle der Läuterung. „En Route“ hat der Dichter dieses Bekenntnis genannt; er ist unterwegs, um seinen Gott zu suchen, er geht den Dornenpfad mit blutenden Füßen. Paul Verlaine hat seine Bekehrung in den glänzenden Versen „Un Conte“ gefeiert.

„Ce fut un amant dans toute la force du terme:
Il avait connu toute la chair, infâme ou vierge,

Et la profondeur monstrueuse d'un épiderme,
Et le sang d'un coeur, cire vermeille pour son cierge!

Ce fut un athée, et qui poussait loin sa logique
Tout en méprisant les fadaises qu'elle autorise,
Et comme un forçat qui remâche une vieille chique
Il aimait le jus flasque de la mécréantise."

— — — — — — — — — — — — — —

„Et le voilà qui s' agenouille, et bien humble, égréne
Entre ses doigts fiers les grains enflammés du Rosaire,
Implorant de Vous, la Mère, et la Sainte, et la Reine,
L'affranchissement d'être ce charnel, ô misère!"

Von den Satanisten hat sich Durtal zum Studium der Heiligenleben gewandt, vereinsamt, weltvergessen wandelt er in dem Irrgarten der mittelalterlichen Mystik, und da das Wunder zu seiner täglichen Beschäftigung geworden ist, so steht er dem „credo, quia absurdum" nicht mehr fern. Seine Wandlung wird durch seine schriftstellerische Beschäftigung ergänzt. Wie er sich früher mit dem satanischen Marschall Gilles de Rais beschäftigte, so schreibt er jetzt das Leben der Hl. Lidwina, und der Bericht seiner inneren Erlebnisse ist wiederum durch eine fortlaufende Abhandlung über Wesen und Geschichte der Mystik durchsetzt. So schleicht er zunächst mit der Neugier des Forschers, dann mit den angstvollen Beklemmungen des leise wiedererstehenden Glaubens um den Katholizismus herum; er kann die Kluft nicht überspringen, er kann nicht beten und beichten, und mit Schande weicht er vor dem Tisch

des Herrn zurück. Er sucht die Demut, den kindlichen Glauben, und was er findet, ist doch nur Betäubung, kurzes Selbstvergessen, wenn die von der Kirche vereinigten Künste mächtig zu ihm sprechen. Die eigentliche Sprache der Kirche ist ihm die Musik. Die alten Meisterwerke des katholischen Gottesdienstes, das „Miserere", das „De Profundis" sind ihm die Evangelien in Tönen, hinreißende Ausbrüche übersinnlicher Zärtlichkeit. Von Kerzen- und Weihrauchduft betäubt träumt er in seinen Lieblingskirchen, gemartert und zugleich hingerissen von der Wucht der heiligen Melodien. Was ihn zur Kirche zieht, ist die leidenschaftliche Bewunderung ihrer aus der einzigen mystischen Quelle fließenden Kunst und ein Lebensüberdruß, der seinen Willen täglich mehr und mehr lähmt, so daß er jede Fühlung mit dem tätigen Leben, mit seiner Zeit und ihren weltlichen Bestrebungen verliert. Kindheitserinnerungen, ererbte Veranlagungen seiner frommen Familie machen sich wieder geltend, und neben diesen noch faßbaren Momenten beherrscht ihn die Idee, daß seine Umkehr ein Werk direkter göttlicher Fügung sei, daß ihn die Jungfrau Maria mit leisem Finger berührt habe.

Je mehr er von der Gnade überzeugt ist, desto stärker werden die Kämpfe, desto unwiderstehlicher zieht ihn die Erdenschwere in den Kot zurück. Endlich flüchtet er aus der Welt in die Einsamkeit eines Trappistenklosters. Als armer Sünder klopft er an der Pforte einer weltentlegenen Abtei. Hier wohnt der Friede Gottes. Die Brüder sind Heilige, die

jede Entbehrung willig auf sich nehmen, die in den Augenblicken der Verzückung die Schönheiten der sieben Himmel schauen. Durtals endgültige Bekehrung ist wie eine Krankheit dargestellt, mit Rückfällen und Krisen, mit Agonie und Rekonvalescenz. Der schwerste Kampf ist nicht mit dem Fleische, sondern mit dem Geiste, der verstehen und prüfen will, der die handgreiflichste göttliche Gnade in hochmütiger Verblendung verkennt. In den Augenblicken kritischer Auflehnung ist Durtal bereit, jeden Schwärmer als einen blutarmen Neurastheniker, jeden Asketen als schlechtgenährten Hysteriker zu bezeichnen. Schließlich quält ihn der Zweifel, ob seine eigene Bekehrung nicht eine Autosuggestion sei. Aber auch der rebellische Geist wird mürbe und klein. Durtal flieht vor dem Denken, der Selbstbeobachtung; er vertraut sein schwaches Ich der mütterlichen Kirche an, seine Rettung den Gnadenmitteln, welche die Diener Gottes auf Erden verwalten. Er beichtet und empfängt das heilige Abendmahl. Sein Wesen ist umgewandelt, durchzittert von dem Wunder der Transsubstanziation. Ströme von Licht ergießen sich in seine Seele, die Natur erscheint seinen erweckten Sinnen in neuer Liebe und Schönheit. „Es war ein Gruß der Natur, ein sich Neigen von Bäumen und Blumen, die im Winde sangen, die ihre Düfte zu dem heiligen Brote emporsandten, das da oben leuchtete, in der feurigen Wacht des Sternes.“

Durtal ist genesen, er glaubt an das Wunder seiner Bekehrung. Was nun? Wird ihm das in

der Einsamkeit erkämpfte Heil auch draußen in der Welt bleiben, wird er dort das Gebet wiederfinden? „Ich bin noch zu sehr Schriftsteller, um einen Mönch vorzustellen, und ich bin noch zu sehr Mönch, um unter Schriftstellern zu bleiben.“ Mit dieser bangen Betrachtung schließt das „Purgatorio“ des Dichters Huysmans.

Noch zwei Bände „La Cathédrale“ und „L'Oblat“ hat Huysmans gebraucht, um endlich im Paradies des Glaubens anzulangen, und er ist dabei so gründlich vorgegangen, daß seine letzten Bekenntnisse kaum noch beachtet wurden, während die ersten Sensation erregt hatten. Man fragt heute nicht mehr, ob er wirklich als Gast bei den Benediktinern oder gar bei den schweigenden Trappisten gewesen ist; die Tatsache ist anerkannt, aber ebenso fest steht wohl die andere, daß dieser Schriftsteller, der ausgezeichnete Kenner aller alten Kathedralen, Abteien und Klöster, der nur noch mit Mönchen umgehen kann, selbst niemals Mönch werden wird. Seine Aussöhnung mit Gott und allen Heiligen ist das einzige Thema seiner Schriften geblieben, das einzige Ereignis seines Lebens, aber noch wichtiger ist ihm die Freiheit, darüber schreiben zu dürfen, die ihm eine vollständige Unterwerfung unter die geistige Bevormundung und die disziplinarischen Regeln eines Klosters nicht gestattet.

Sein Paradiso, in dem die Seele nur noch ihre Hochzeit mit dem Bräutigam Christus besingt, würde wie auch bei größeren Schöpfern

absolut langweilig sein, wenn der Kritizismus des modernen Schriftstellers, Beobachters und Psychologen nicht doch zuweilen in aller Bescheidenheit seine kleinen Fragezeichen setzte. Dieses gedämpfte Murren und Revoltieren macht den menschlichen Reiz seines letzten Werkes „L'Oblat" aus, das sonst mit der genauen Beschreibung des Klosterlebens, mit den von Huysmans immer beliebten Exkursen über das Leben der Heiligen und alle möglichen Intimitäten der Kirchengeschichte die Geduld des Lesers auf eine recht harte Probe stellt. Der Schriftsteller Durtal, unter dessen Maske Huysmans immer noch auftritt, hat sich nach einer harten, zu harten Schule bei den Trappisten, einem Kloster der milderen Benediktiner als Oblatus verpflichtet, das heißt als Laienbruder, der mit den Mönchen frei verkehren kann, ohne große Verpflichtungen zu übernehmen, ein Verhältnis, das im Mittelalter häufig durch spezielle Kontrakte des näheren bestimmt wurde und meistens mit der Schenkung des Privatvermögens an die geistlichen Brüder anfing oder endete. Auch im Besitz des Glaubens bleibt der Bekehrte ein nörgelnder Amateur und Dilettant, dem die Kirche nicht kirchlich, der Papst nicht päpstlich genug ist, und wenn er auch als Oblatus das einzige Gelübde des Gehorsams geleistet hat, so ist doch sein Geist noch immer ungehorsam genug, um sich nicht menschlichen Einrichtungen, denen er Unvollkommenheit vorwerfen muß, blind und stumm zu unterwerfen. Das ganze Buch hat etwas Stumpfes und

Träges als ein unterdrücktes Bekenntnis der Enttäuschung, die ihm selbst noch nicht sicher genug ist, um sich frei auszusprechen. Den Glauben hat er nun als sicheren Besitz, aber da er von der versprochenen Seligkeit nicht allzu viel merkt, wendet er sich, allerdings erst mit den letzten Zeilen, an Gott selbst, um ihn zu fragen, wie es eigentlich mit ihm steht, und er fragt ihn mit der dem Schriftsteller immer noch eigen gebliebenen höchst drastischen Sprache. „Auf jeden Fall, o Herr, ist das nicht gut, was ich dir zu sagen habe, aber ich beginne dir zu mißtrauen. Ich habe geglaubt, daß du mich in einen sicheren Hafen führen würdest. Ich komme an — nach welchen Mühsalen! — ich setze mich . . . und der Stuhl zerbricht. Machen auch die himmlischen Tischler solche billigen Stühle, die gleich entzwei gehen, wenn man sich darauf niederläßt?“ Es ist zuweilen erbitternd, meistens aber komisch und rührend, den talentvollen, scharfsinnigen Mann zu sehen, der seine Vernunft prügelt und wegjagt, die aber immer wieder kommt wie ein treuer Hund, weshalb vielleicht zu erwarten ist, daß er sie schließlich wieder bei sich aufnimmt, da sie trotz allen Mißhandlungen doch nicht von ihm läßt.

Léon Bloy

Wehe dem, der nicht gebettelt hat.

Es gibt nicht Größeres als Betteln.

Gott bettelt. Die Engel betteln. Die Könige, die Propheten und die Heiligen betteln.

Die Toten betteln.

Alles, was im Ruhme und im Lichte ist, bettelt.

Warum sollte ich es mir nicht zur Ehre anrechnen, ein Bettler gewesen zu sein, und noch dazu „ein undankbarer Bettler".

Mit diesen Worten beginnt Léon Bloy ein Tagebuch, das die äußere und die innere Geschichte seiner letzten Jahre erzählt. (Le Mendiant ingrat.) Ein undankbarer Bettler ist Léon Bloy von seinen Gegnern genannt worden, und er hat diesen Namen angenommen, eingedenk der Äußerung seines Freundes Barbey d'Aurevilly, daß die schönsten Namen, die Menschen trugen, von ihren Feinden gegeben wurden. Sein Tagebuch ist die Geschichte seiner Bettelarmut, die Enthüllung einer ungeheuren Misere, aus ihm schreit die Verzweiflung des Propheten, den man stumm machen will, dem zeitlebens der Abgrund des Schweigens

gedroht hat, es ist ein Buch voll Haß, Rachsucht, Hochmut, Intoleranz und Fanatismus, und zugleich ein einziges angstvolles Gebet an den Gott, dessen Versprechungen ein tief Gläubiger ernst genommen hat, dem das Evangelium die Wahrheit von heute, die einzige lebendige Quelle des Lebens ist. Léon Bloy lebt im Mysterium, er wartet auf das Wunder mit der Zuversichtlichkeit der ersten Christen, die die Worte des Meisters hörten, er ist ein harter Gläubiger Gottes, der nicht die geringste von seinen Forderungen nachläßt. Wie die alten Mystiker, wie der Thauler, wie Jakob Böhme, lebt er der Anschauung, daß man von Gott alles fordern muß, daß dieser nichts verweigern kann, und so sucht er ihm im brünstigen Gebete seine Gnaden zu entreißen, wie ein Verzweifelter an der Pforte eines Hauses bettelt, das er anzuzünden bereit ist.

Seit vier Jahrtausenden leben die Juden und die Christen in der Vorstellung eines allmächtigen und prächtigen Gottes, ungeschickte Leser eines erschreckend symbolischen Buches. Aber es gibt nur einen Gott der Armen, und Gott selbst ist der Arme, der Ärmste, der ewige Bettler. Man muß alles hingeben, alles verlassen, um dem Herrn ein Almosen zu geben, der nichts besitzt, nichts kann, der krank ist an allen Gliedern, der übel riecht, der vor Angst schreit seit Ewigkeiten und den Anbruch des siebenten Tages erwartet. Christus ist der Hungernde, der Dürstende, der den Feigenbaum verfluchte, weil er ihn nicht nähren wollte. Der Feigenbaum ist das

jüdiſche Volk, das den Armen verſtoßen hat, und Chriſtus wird nicht eher von ſeinem Kreuz herabſteigen, als bis die Juden ſich bekehrt haben, die Juden werden ſich nicht eher bekehren, als bis Chriſtus von ſeinem Kreuz herabgeſtiegen iſt. Sie, die Unbekehrten, haben noch heute den Erlöſer in ihrer Haft, wie die Kirche ihre Gefangene iſt, und ihre Raſſe wuchert nur fort, um das Mirakel von dem verfluchten Armen lebendig zu erhalten. Das iſt Bloys Gott, wie er ihn in ſeiner Schrift „Le Salut par les Juifs“ gezeichnet hat, in der er die alte Verheißung Salus ex Judaeis für unſere Zeiten neu zu begründen ſuchte. Mit dieſem Gott allein will Léon Bloy gegen die heutige gottloſe Geſellſchaft leben, durch ſein Leben will er ihr ſeine Exiſtenz beweiſen. Darum macht er ſich zum Bettler, ohne Zurückhaltung, ohne Scham. Schämt euch nicht, das Almoſen zu verlangen, ſagte der hl. Franziskus von Aſſiſi zu ſeinen Jüngern, ihr verſprecht hundertfältigen Zins, wenn ihr ſagt: Gebt für die Liebe Gottes!

Der Verfaſſer des Tagebuches hat über ſeine Betteleien, über ihre Erfolge und Mißerfolge, ſorgfältig berichtet. Er verlangt das Almoſen von Freunden und Feinden, Bekannten und Unbekannten, Klerikern und Laien, Männern und Frauen, Vornehmen und Geringen, von Zola und Bourget, von der Herzogin d'Uzès und Madame Séverine, von dem Grafen Montesquiou und dem Miniſter Hanotaux; die wenigen Freunde, die ihm treu bleiben, ſetzt er in eine dauernde Kontribution. Bloy hat

jeden seiner Bittbriefe veröffentlicht, jede Antwort, jede Gewährung, jede Absage, und diese sind die häufigsten; denn dieser Mann schreibt Bitten wie Befehle, er richtet seine Briefe so ein, daß sie die geringste Wahrscheinlichkeit des Erfolges haben, und er macht von vornherein kein Hehl daraus, daß er ein undankbarer Bettler ist. Jede mögliche Sympathie, jedes persönliche Mitleid weiß er durch schneidende Ironie und durch unnachgiebigen Stolz so herabzustimmen, daß die Wohltat niemals dem Bettler Léon Bloy persönlich, sondern immer nur der Armut, seinem am Kreuze schmachtenden Gotte gelten kann. So steht er am Wege wie ein Vagabund, der die linke Hand begierig öffnet und in der rechten die drohende Keule hält. Wer hartherzig an ihm vorbeigeht, dem ruft er Verwünschungen nach, oder wenn der Reiche einen bekannten Namen trägt, erzählt er eine schmutzige Seite aus seinem Leben, manchem ruft er auch ins Gedächtnis, daß er am Tische des Bettlers gesessen habe, wenn dieser einige Goldstücke hatte. Léon Bloy ist gefährlich als Feind, gefährlicher als Freund. In seinem Tagebuche kennt er weder Schonung noch Gnade, geschweige denn die gewöhnlichsten Begriffe von Diskretion und Höflichkeit; er, der Ausgestoßene, der Arme, der undankbare Bettler, hat ja gegen die Gesellschaft keine Pflichten und keine Art von Erkenntlichkeit zu üben. Er will Ärgernis bereiten, Skandal erregen, aber nicht zur Freude schadenfroher Dritter. Denn er kompromittiert alles, was ihm in den Weg kommt,

und er schlägt nach allen Seiten, Verwunderung, Haß und Verachtung erntend. Wer ist dieser schlimmheilige Beter und Flucher, dieser glühende Mystiker und erbitterte Menschenfeind?

Fast zwei Jahrzehnte schon sind wir die Zeugen einer religiösen Renaissance in der europäischen Literatur. Tolstoi brachte die Religion des menschlichen Leidens, er entdeckte im Urchristentum als Kern den Asketismus; Verlaine, der arme große Dichter sah, von Absinth und kindlicher Sehnsucht berauscht, den Himmel sich öffnen und die Jungfrau Maria ihm gütig zulächeln; Huysmans schilderte in einem vielbändigen Berichte seinen Weg von der Decadence bis zur Schwelle des alten Glaubens; Strindberg erzählte jüngst von seinen Kämpfen mit dem Teufel und von seiner Hölle auf Erden. Mit diesen Bekehrten und Bekennern lief eine Menge von Leuten mit, die auch das Heil der Seele erworben zu haben glaubten, Mystizisten und Mystifizierer, die mit den literarisch gewordenen Requisiten des Glaubens spielten und in der Nacht der Mysterien symbolistischen Unfug trieben. Viele gingen hin, um sich an den neueröffneten Quellen zu berauschen, sie trieb die Angst, die Sehnsucht, Ekel am Dasein, Verzweiflung an Wissen und Wissenschaft. Die Künstler wollten Priester werden, ihre Werke sollten Opfer und Gebete sein. Es war ein Weihrauchnebel, ein Rausch, an dem jeder sein Teil haben wollte, und auch die Nüchternen machten dionysische Sprünge, sie tanzten, bis sie die Erde nicht mehr unter ihren

Füßen fühlten. Andere geißelten sich, sie zählten ihre Sünden auf, sie genossen sie noch einmal, durch die Furcht vertieft und gewürzt; es war eine große Beichte, zu der das Publikum geladen war, und man erteilte sich selbst die Absolution.

Léon Bloy gehört nicht zu diesen lustvollen Bekennern des modern gewordenen Mystizismus, zu diesen Bastarden eines eklektisch behandelten Katholizismus, er ist der geborene Katholik, der absolute, intransigente, intolerante, wie es sein Freund Barbey d'Aurevilly war. „Jede andere Doktrin als der Katholizismus ist verworfen und pervers," so schrieb der ritterliche Connetable des Glaubens, und dieser einzige Satz war auch die Parole seines anderen Freundes, Ernest Hello, der fast unbekannt starb und der nunmehr mit seinem Hauptwerk „Der Mensch" einen tiefgehenden Einfluß auf die Spekulationen der französischen Mystiker gewonnen hat. Diese drei Männer gehören zusammen, Hello ist ihr reinster Typus. Er zählt zu denen, die nie gezweifelt haben, er suchte die Wahrheit nicht, er hatte sie, daher der Hochmut, mit dem er den Lauen, den Zweiflern und Freigeistern gegenübertrat, er brauchte ihre Gründe, ihre elenden Blasphemien nicht zu kennen, nicht einmal anzuhören, hatte er doch die Stimme des Herrn selbst aus dem brennenden Dornbusch gehört. Er war der eifernde Prophet, kein Schriftsteller, sondern ein Horcher und Seher, und da er sich nicht der gewöhnlichen Menschenlogik bediente, sind seine Schriften oft absurd, zerrissen, unlesbar, aber des-

halb gehören auch einige seiner Seiten in ihrem heiligen Zorn, in ihrer heftig explodierenden Überkraft zum Hinreißendsten, was je ein Mensch geschrieben.

Hello war ein Ignorant, der sich eines Tages vermaß, das vornehmste Gebäude des Teufels, die deutsche Philosophie, über den Haufen zu stürzen, ohn daß er mehr als die Namen von Kant, Fichte, Hegel kannte. Léon Bloy, nicht minder stark im Glauben und mit nicht geringerer Verachtung gegen Andersdenkende, hat alle Schulen der Philosophie durchlaufen, er handhabt, wenn er will, das Rüstzeug der modernen Wissenschaft und er kennt die Gegner, auf die er schlägt. Er ist ein vielseitiger Schriftsteller, Exegetiker, Historiker, Pamphletist, Novellist und Romanzier, und er hält sich für den ersten lebenden Schriftsteller Frankreichs. Er ist es auch — aber nur in Momenten, wie Hello.

In seinem Roman „Le Désespéré" hat sich Bloy unter dem Namen Cain Marchenoir als den Verzweifelten, den Ausgestoßenen und Verfluchten geschildert. Das Buch ist ungleich, schlecht disponiert, ungeschickt und ungeschult, bald ungestüm vorwärtsschreitend, bald Vergessenes langatmig nachholend, aber zuweilen erhebt es sich zu einer Einfachheit und Größe, zu einem so erschütternden Bekenntnis menschlichen Elends und tiefsten Leidens, daß alle Stilkultur der modernen Franzosen daneben in ein Nichts verschwindet. Er hat Worte, die aus der Tiefe kommen, Klagen steigen aus einem Abgrund von

Schmerzen, die nur die Unglücklichsten kennen, man fühlt: hier spricht ein Mann, der ein furchtbares Schicksal zu tragen hat und der nicht zusammenbrechen darf, weil er Gott gehört.

Der „Verzweifelte" schildert die Jugend des Verfassers, das spätere Tagebuch ist die Fortsetzung dieser Autobiographie. Sie beginnt mit einem Bekenntnis des Hasses. Der Vater war Freidenker. Cain Marchenoir haßte ihn wegen seiner Ketzerei, er haßte ihn, weil er ihn erzeugt hatte in der sündigen Fortpflanzung aller menschlichen Kreatur. Verachtung gegen Verachtung — das war das Verhältnis von Vater zu Sohn. Er kommt jung nach Paris; ein kleines Amt, das ihn ernähren sollte, gibt er bald auf, er fristet sein Leben, wie es der Zufall bringt. Er kann sich der Gesellschaft nicht akklimatisieren, jeden Tag beginnt der Kampf und die Überwindung für ihn aufs neue. Niemand hilft dem einsamen, wilden, hochmütigen Menschen, der zu stark ist, um Mitleid zu erwecken, zu bedeutend, um geleitet zu werden. Bloy scheint einer anderen Zeit anzugehören, in einem früheren Jahrhundert wäre er ein Kreuzfahrer, ein Bußprediger geworden. Er wirft einige Bücher auf den literarischen Markt, die für das Publikum zu dunkel und zu schwer sind, er schreibt Pamphlete, in denen er die ganze Gesellschaft herausfordert, sicher, in diesem Kampfe besiegt zu werden, und doch gleichgültig gegen die Folgen.

Man wird auf seine Bedeutung aufmerksam, und

er hat einige Stunden der Berühmtheit. Der „Figaro“ nimmt Leitartikel von ihm wie später der „Gil Blas“. Die findigen Redakteure erwarten von ihm Sensation, und mit Recht; denn er versteht die Literatur überhaupt nur als Pamphlet. Aber er entsetzt sie bald durch seine absolute Rücksichtslosigkeit, mit der er nach allen Seiten losschlägt, er kennt überhaupt nur eine Politik, sein Leben für seine Sache hinzugeben, und wenn man ihn umschlingen und einpflanzen will, schneidet er ohne Besinnen seine Wurzeln ab, er läßt sich in die Misere zurückfallen. In seinem Roman hat er eine Soiree des „Figaro“ beschrieben, wo er den Freunden und Mitarbeitern des Weltblattes wie ein fremdes Raubtier vorgestellt wird. Als eine „Bande von Verbrechern und Eseln“ bezeichnet er die Zierden des französischen Parnasses. Léon Bloy kritisiert nicht, er teilt Fußtritte aus. Daudet ist ein niederer Kopist von Dickens, Zola ein Idiot, Coppée der verächtliche Freund aller Welt, Huysmans züchtet künstliche Blumen in Nachttöpfen. Den wildesten Haß hat er auf Bourget, seinen früheren Freund geworfen. „Nicht wahr, Bloy, Sie hassen mich?“ fragte ihn der Romancier in einer Gesellschaft bei Barbey d'Aurevilly. „Nein,“ antwortete er, „ich verachte Sie.“

Aus diesen Gesinnungen ist sein Novellenband aus dem deutsch-französischen Kriege „Sueur de Sang“ zu verstehen, in dem er Eindrücke und Erinnerungen aus dem Leben der Franctireurs ge-

sammelt hat, blutrünstige, grausame Phantasien, rohe Schilderungen von tückischen Überfällen und Schlächtereien, die zuweilen aus den dunkelsten Blättern der Chronik des Dreißigjährigen Krieges zu stammen scheinen. Die Feinde sind ja Germanen und Protestanten, darum ist alles gegen sie erlaubt, und Humanität wäre ein Frevel gegen den Himmel. Ein Kreuzzug gegen alle Ketzer ist sein Lieblingsgedanke, seit seiner Jugend wird er von einer Vision begleitet; er sieht London, die Hauptstadt des Protestantismus, von einer Million Krieger belagert, er sieht die Feste des Teufels unter dem Donner von Tausenden von Kanonen zusammenbrechen, die Kreuzfahrer machen das verdammte Ketzernest dem Erdboden gleich und sie pflanzen die Fahnen der Mater dolorosa auf den rauchenden Trümmern auf.

Léon Bloy hat keinen Gedanken, keine Sorge, keine Gesinnung, keinen Schmerz und keine Freude mit unserem Zeitalter gemein, er kämpft für die katholische Kirche, und diese ist unveränderlich, sie verneint die Geschichte und die Entwicklung. Ich bin weder Schriftsteller, sagt er, noch Pamphletist, noch Denker, noch Künstler, ich bin nichts als der Katholik Léon Bloy. Es gibt nur eine Pflicht, die Vernunft fortzuwerfen und an das Mirakel zu glauben, das noch heute wie vor zweitausend Jahren täglich verkündet wird. Für diesen Glauben hat er alles auf sich genommen, Elend, Haß, Verachtung, Lächerlichkeit, und er hat über die Gesellschaft trium-

phiert, weil sie dem Bettler seinen einzigen Besitz, den Glauben, nicht hat nehmen können. Die Ungläubigen hassen ihn, die Gläubigen fürchten ihn und auch die Kirche mag von dem unbequemen neuen Heiligen nichts wissen. Dieser Mann hat nichts Unechtes, nichts Phrasenhaftes, er hat nicht entsagt, weil er seinen Platz an der Festtafel des Lebens nicht erobern konnte. Mehrere Male in seinem Leben hatte er es vollständig in seiner Hand, sich eine gesicherte literarische Stellung zu erwerben, wenn er sich zu dem geringsten Kompromiß mit den Einflußreichen oder mit dem Publikum verstanden hätte. Bei diesen Gelegenheiten tat er ungefähr alles, um sich jede Popularität von vornherein abzuschneiden. Als er seine erfolgsicheren chauvinistischen Skizzen aus dem Kriege sammelte, widmete er das Buch dem Manne, der wohl den furchtbarsten Haß des französischen Volkes getragen hat, dessen Name von allen Parteien mit gleicher Wut verdammt und bespien worden ist — dem Marschall Bazaine. Bloy hat die Frage des Verrates nicht im geringsten geprüft, er sagte sich, daß ein von seinem Volke einmütig Verfluchter unschuldig sein müsse und er entdeckte etwas Göttliches in dem Schicksal dieses Verbannten, der die Sünden einer ganzen Generation zu tragen schien und sich schweigend steinigen ließ. „Gott ist allein gegen alle. Augenscheinlich ist da ein Mysterium. Es ist sicher, daß ein Mensch, wäre es auch ein Verbrecher, gegen den die ganze Welt sich verbindet und der allein ist

gegen alle, in sich etwas Göttliches hat, das ihn liebenswert macht."

Diese Liebenswürdigkeit hat auch Bloy, und es ist seine einzige. Er steht ganz allein. Wohl suchte er Einkehr in dem Klosterfrieden der Grande Chartreuse, wie Huysmans später bei den Trappisten Heilung suchte, aber er wußte, daß dies nur eine kurze Ruhe und kein Ende für den Verzweifelten war. Er gehört nicht zu den literarischen Decadenten, die an der Schwelle des Katholizismus zusammengebrochen sind, er ist und bleibt der Eiferer, der Kämpfer, der bewußte, ruhelose, von einer fressenden Flamme verzehrte Fanatiker. Das einzige Wesen, das es neben ihm aushält, ist seine Frau, eine Dänin, ursprünglich Protestantin, die sich zum allein seligmachenden Glauben bekehrt hat und in ihm ihren Erlöser sieht. Die wenigen Freunde, die sich ihm näherten, die ihm halfen, hat er durch seine Unduldsamkeit fortgeschreckt, durch seine Undankbarkeit entsetzt, da er Gott alles, den Menschen nichts zu danken haben will. Selbst die Treuesten verließen ihn, schwindlig von dem Wirbelwind seiner mystischen Spekulationen, sie konnten in dieser von göttlichen Befehlen erfüllten Atmosphäre nicht leben. Mit grimmiger Genugtuung hat er jeden Verrat, jede neue Desertion in seinem Tagebuche verzeichnet.

So steht er allein in einem Kampfe, in dem er der einzige Kämpfer und Rufer ist, in dem er nicht einmal einen Gegner findet. Er schlägt auf die Gesellschaft im Namen seines Gottes, und niemand

fühlt sich getroffen, er droht, und man beachtet ihn nicht, er schreit, und man hört ihn nicht. Gleichmütig zieht die Menge an ihm vorbei, gleichmütig drängt sie ihn an den Abgrund, der ihm sein Leben lang gedroht hat, an den Abgrund des Schweigens. Sein letztes Werk ist der Angstschrei des Verzweifelten, der krampfhaft an den Rand dieses Abgrunds geklammert in die unendlich gähnende Tiefe starrt.

„Fallen muß er, der Elende! Nichts kann ihn retten, denn Gott selbst will, daß er fällt.

Vergebens hat er versucht, sich an die Himmel zu klammern. Die schaudernden Sterne sind zurückgewichen.

Vergebens hat er die Engel angerufen und die Heiligen, die Häuptlinge der Engel und die Häuptlinge der Heiligen. Vergebens hat er die schmerzensreiche Jungfrau gebeten. Die vier Ströme des Paradieses sind zu ihren Quellen zurückgewichen, um seinen Schrei nicht zu hören . . .

Ah, du hast etwas sagen wollen, du! Du hast die Worte und die Versprechungen ernst genommen und du hast die Menschen gegeißelt, unwissend, daß sie selbst Götter geworden sind. Du hast die Kraft gesucht, die Gerechtigkeit, den Glanz. Du hast die Liebe gesucht. Nun denn! Hier ist der Abgrund, hier ist dein Abgrund. Er heißt das Schweigen . . .

Er ist gefallen, der Lästerer der Brut, für immer, ohne Zweifel. Man wagt es zu glauben. Dennoch, wer weiß? Die Tiefen haben zuweilen seltsame

Überraschungen. Wer von der Brut, der satten, widerwärtigen Brut, weiß, ob dieser Arme nicht wieder erscheinen wird eines Tages, über der Finsternis, in der Hand eine prächtige mystische Blume — die Blume des Schweigens, die Blume des Abgrunds?“

Hellenen und Lateiner

1896

Die Tage des ſymboliſtiſchen Myſtizismus ſind gezählt. Als literariſche und ethiſche Bewegung wird er in kurzem abgetan ſein, und die Franzoſen, die in ihrem beſſeren Teile die Gabe haben, ſich ſelbſt zu belächeln, blicken befreit und mit ſkeptiſchem Wohlbehagen auf die tolle Zeit zurück, in der das Volk Voltaires die mittelalterliche Myſtik lebendig zu machen ſuchte, in der ſich die jungen Literaten mit wonniger Inbrunſt vor allen Requiſiten des Glaubens niederwarfen, ohne von dem geprieſenen Glauben ſelbſt eine Spur zu beſitzen. Die Myſtik, als der unzerſtörbare Trieb der Menſchennatur nach dem Überſinnlichen, dem Abſoluten, und das Symbol, als der künſtleriſche Ausdruck des mit dem Verſtande unfaßbaren Göttlichen, Unendlichen, haben der literariſchen Bewegung nach ihrer ethiſchen und äſthetiſchen Seite das Ziel gegeben. Und da man nicht mehr verpflichtet iſt, gegen den tollen Spuk, der zuweilen in den „Cénacles“ aufgeführt wurde, zu proteſtieren, da die Männer, die, um einfältige Kinder Gottes zu ſein, ſich im Lallen übten, nun wieder anfangen,

vernünftig und französisch zu sprechen, so kann man bei einer ruhigen Betrachtung schon heute einräumen, daß die mystische Bewegung der französischen Literatur ein weites poetisches Neuland erobert und ihren dürr gewordenen Acker für viele Jahre befruchtet hat. Man hat die Beschränktheit des schulmäßigen Naturalismus überwunden, der nur die sichtbare Natur als den einzig möglichen Gegenstand künstlerischer Darstellung betrachtete und der trotz wissenschaftlichen Prätensionen höchst unwissenschaftlich an die Untrüglichkeit der Sinne, an die Beweiskraft äußerer Erfahrung glaubte.

Frankreich ist und bleibt das literarischste Land Europas. Damit ist über den Wert seiner Literatur im Verhältnis zu anderen Ländern kein Urteil gefällt; denn jeder Germane wird bereit sein, für seinen Shakespeare oder Goethe die ganze französische Dichtung hinzugeben. Aber die literarische Entwicklung vollzieht sich dort in anderen Formen. Das geistige Leben hat infolge der unvergleichlichen Konzentration einen stärkeren Zusammenhang, eine größere Dichtigkeit. In der deutschen Literatur, die von Individuen vertreten wird, spielen literarische Gruppen und Parteien trotz lärmender Tätigkeit eine geringe Rolle. In Frankreich ist den literarischen Gruppen und den Tendenzen, die sie in Zeitschriften oft sehr abgeschlossenen Charakters vertreten, ja selbst den literarischen Cafés, aus denen die streitbare Jugend hervorgeht, eine ganz andere

Bedeutung beizumessen. In Deutschland herrscht eine dauernde Anarchie: niemand weiß, was der kommende Tag bringen wird, und es ist vielleicht gut so. Sprechen wir einmal ernsthaft von der zukünftigen Entwicklung unseres Geisteslebens, so denken wir eben nur an einzelne Männer, und indem wir jede prinzipielle Forderung, jedes gebieterische Schlagwort beiseite lassen, sind wir im stillen auf jede Überraschung gefaßt, die ein unberechenbares geniales Individuum uns bringen mag. Wir beschränken uns darauf, seinen Wandlungen historisch nachspürend gerecht zu werden.

Jenseits des Rheins vollzieht sich die literarische Bewegung mehr in Gruppen, die wirklich gemeinsam vorgehen und eine einfache, weithin kennbare Parole auf ihr Banner geschrieben haben. In ihnen vereinigen sich größere und geringere Talente, wenn sie nur dasselbe Ziel verfolgen, zu einer Art von Waffenbrüderschaft, deren Dauer durchaus für das Solidaritätsgefühl der besseren französischen Schriftsteller spricht. Der deutsche Dichter isoliert sich gern, und wenn er mit einer Schar geringerer Mitstreiter in die Literatur eingezogen ist, so entfernt er sich bald, um sich als vornehme selbständige Macht festzusetzen. In Frankreich sehen wir häufig das Gegenteil, daß auch die écrivains arrivés, worunter man die gelesenen und gekauften Autoren versteht, noch treu zur alten Kameradschaft halten und die alte Sturmfahne, hinter der sie mit der Jugend rüstig einherschritten, respektvoll grüßen. Ein franzö-

ſiſcher Schriftſteller iſt von ſeiner Umgebung ſchwer zu trennen, häufig zu ſeinem Nachteil. Sehr feine und empfängliche Geiſter haben ſich der Lyrik Paul Verlaines mißtrauiſch verſchloſſen, weil der große Dichter und Sünder von ſeinen ſtürmiſchen Anhängern nicht nur als Künſtler, ſondern auch als Heiliger, als Prophet präſentiert wurde. So wurde auch Huysmans von den Adepten des Myſtizismus, die aſtrologiſche und alchimiſtiſche Spielereien trieben, diskreditiert; ſo wurde der vornehme, bereits akademiefähige Lyriker Henri de Régnier nur langſam von ſeiner lärmenden Kohorte unterſchieden.

Bei dem ſtärkeren Zuſammenhange des literariſchen Lebens, bei der methodiſchen Propaganda aufſtrebender Tendenzen gewinnt die Verkündigung einer neuen Idee, einer neuen Evolution ein ganz anderes Anſehen als in Deutſchland, wo jeder Schriftſteller von Bedeutung eine geiſtige Provinz repräſentiert, wo alle neueren Verſuche, eine literariſche Bewegung zu organiſieren, ſich im Sande verlaufen haben. Die Franzoſen wiſſen meiſtens, wohin ſie gehen, und ſie ſuchen eine große literariſche Bewegung durch ein umfaſſendes Schlagwort zu fixieren. So wurde die große Reaktion, die gegen Poſitivismus und Naturalismus eintrat, wie verſchiedenartig auch ihre Ausgangspunkte waren, als die „renaissance de l'idée religieuse“ begrüßt. Dieſe Bezeichnung war etwas vag, aber ſie traf doch den gemeinſamen Kern der Beſtrebungen, die

so verschiedene Geister wie den borstigen Theosophen Hello, den eleganten Bourget, Verlaine, Huysmans, Maeterlinck und die meisten neueren Lyriker umfaßten.

Der Höhepunkt dieser Bewegung ist längst überschritten. Paul Verlaine ist tot, Bourget ist es literarisch; Huysmans hat seine literarische Beichte in der Hauptsache vollendet, und der Halbfranzose Maeterlinck hat in seinem „Trésor des Humbles" die göttliche Schönheit der Menschenseele mit einer kindlichen Sanftheit besungen, die niemand überbieten wird, ohne kindisch zu werden.

Die jüngste literarische Generation will wieder festen Fuß im Leben fassen. Aus den blauen Höhen der mystischen Spekulation sehnt sie sich nach der Erde zurück. Aus den Dunkelgängen der mittelalterlichen Mystik herausgetreten, reibt sie sich die Augen, geblendet von dem grellen Lichte des Tages. Die Decadence war eine Flucht vor der Gegenwart, Verzweiflung an Vernunft und Wissenschaft, eine Flucht vor der Zeit, die niemanden aus ihrem Dienste entläßt und über müßige, zum Kampfe untaugliche Naturen zermalmenden Fußes hinwegschreitet. Diese plötzliche Flucht führte in die entferntesten Perioden, in die Welt der katholischen Legende, in die buddhistische Sage; sie führte in die entferntesten Länder, zu den einfachsten Geschöpfen unserer Vorstellung, überall wo man die erschöpften Nerven vor dem dröhnenden Gerassel der fieberhaft arbeitenden Zeit sicher glaubte. Jetzt

ist man, der ewigen Verkleidung, des Haschens nach neuen Sensationen überdrüssig, wieder zurückgekehrt. Die Jugend will die unendliche Fülle der modernen Welt wieder begreifen und die Schönheit in unserem eigenen Leben, in seinen Schmerzen und Freuden wieder erfassen. Und sie will noch mehr. Sie will modern und französisch sein. Sie sucht sich der übermächtigen fremden Einflüsse zu erwehren, denen Frankreich in den letzten Jahrzehnten unterlegen ist; sie will der französischen Kultur die Selbständigkeit zurückgeben, die Frankreich durch die Jahrhunderte so eifersüchtig bewacht hat; sie will aus dem verwirrenden Kosmopolitismus zu den Traditonen französischen Geistes zurückkehren, die soviel verspottet und angefochten dennoch die Sprache in ihrer Reinheit, das Denken in seiner Ordnung und Disziplin erhalten haben.

Natürlich denken diese Jüngsten nicht daran, die berühmte chinesische Mauer wieder aufzurichten, hinter der Frankreich ganze europäische Geistesbewegungen, wie die Kantische Philosophie, die klassische deutsche Literatur, die Romantik verschlafen hat, bis diese dann übermächtig hereinbrachen. Aber es wäre nicht das erste Mal, daß Frankreich sich in kurzer Zeit von fremden literarischen Einflüssen befreit, daß es von außen hineingetragene Gärungselemente durch eine starke Reaktion wieder abstößt. Als im vorigen Jahrhundert der englische Familienroman eindrang, als das von England ausgehende bürgerliche Drama die klassische Tradition in Frage

ſtellte, ſprachen die Hüter des galliſchen Geiſtes beſorgt von einer Anglomanie; ſie ſagten ſogar eine Teutomanie voraus, da Geßners Idyllen vielfach überſetzt wurden, da Goethes Werther leidenſchaftliche Bewunderung fand. Aber die politiſche und nationale Anſpannung der Revolutionszeit warf dieſe Fremdſtoffe vollſtändig heraus. Man kehrte zum Klaſſizismus, und zwar zum allerödeſten zurück, der von dem neuen Cäſar begünſtigt wurde. Nicht anders verſuchten in dieſem Jahrhundert die Romantiker, die doch von germaniſchen Ideen ausgegangen waren, ſpäter die Anregungen des Auslandes zu verleugnen. Wieder waren es politiſche Erſcheinungen, die Revolutionen und der Glanz des zweiten Kaiſerreiches, die die ſelbſtgenügende Abgeſchloſſenheit der franzöſiſchen Literatur förderten.

In ſolchen Zeiten der Abſperrung taucht das denkwürdige Urteil wieder auf, mit dem der Polizeiminiſter Napoleons das tapfere Buch der Frau von Staël „De l'Allemagne“ zur Konfiskation verurteilte: „Votre dernier ouvrage n'est point français“. Aus dieſer Geſinnung, die an Schulen und Akademien noch immer mächtig iſt, kann man ſich die Rolle erklären, die ein Kritiker wie der vielverſpottete Sarcey ſpielt. Mit einer hervorragenden Abneigung gegen alles Ausländiſche, mit einem prinzipiellen Unverſtand für alles Nichtfranzöſiſche ausgerüſtet, wacht er über die Erhaltung der ſtrengen Traditionen des galliſchen Geiſtes. Und es iſt ein vielſagendes Zeichen der Zeit, daß dieſer Mann, den

man als alten Idioten lächelnd beiseite schob, jüngst von den fortgeschrittenen Zeitschriften mit einem nachsichtigen Wohlwollen behandelt wurde als ein kluger alter Herr, der trotz aller Zopfigkeit doch etwas zu sagen hat. Also es bereitet sich wieder etwas Neues vor. Selbst der aus seinen Prüfungen wieder aufgetauchte Jacques St.-Cère, immer der Klügste, weil er nie etwas Positives sagt, eröffnete vor kurzem ein neues Journal, das den bezeichnenden Namen „L'Aube" führt, mit der weisen Bemerkung, daß etwas im Gange sei, was er aber noch nicht verraten wollte. Die vorsichtige Diskretion des angenehmen Schwätzers war übertrieben; denn über das, was nach dem mystisch-exotischen Rausche kommen soll, ist sich eine ganze Generation schon ziemlich klar. Sie hat ihre Bestrebungen in Werken und Manifesten mit genügender Entschiedenheit ausgesprochen, und ihre Vorkämpfer haben, wie in Frankreich üblich, eine neue Fahne mit einer neuen Devise erhoben. Es handelt sich wieder um eine Renaissance, und zwar um eine „renaissance romane". Sie wurde im vorigen Jahre durch den „Mercure de France", das ausgezeichnete Organ, das mannhaft für den Symbolismus eingetreten war, feierlich proklamiert. Eine solche Entwicklung vollzieht sich nicht geradlinig, und die französische Literatur, soweit sie im Flusse ist und ein Suchen der Geister darstellt, scheint erst noch einen Umweg zu machen, bevor sie nach so vielen Wandlungen und Wanderungen das er-

wünschte Ziel erreicht. Dieser Umweg führt über Griechenland. Vor einigen Jahren sagte Régnier: „L'école symboliste doit être considérée comme une sorte de refuge où s'abritent provisoirement tout les nouveaux venus de la littérature." Dieser Zufluchtsort ist heute das alte Hellas. Es gibt eine starke neuhelleniſtische Bewegung, die, noch vielfach mit symboliſtiſchen Elementen untermiſcht, den verloren gegangenen „goût de l'ordre" in der franzöſiſchen Literatur wieder zu begründen ſucht, eine Bewegung, welche die endgültige Rückkehr zu den verwandten Traditionen des romaniſchen Geiſtes deutlich vorbereitet.

Vor einigen Monaten erſchien mit Unterſtützung hervorragender Künſtler und Schriftſteller eine neue ſehr vornehm ausgeſtattete Vierteljahrsſchrift „Der Centaur", die Henri de Régnier, der ſich mit ſeiner formenſtrengen Lyrik längſt in die Vorſtellungswelt der griechiſchen Mythologie geflüchtet hatte, mit einem prächtigen Sonett eröffnete. Der Centaur auf dem Titelblatte ſollte nicht ſtürmiſche Jugendlichkeit und neue revolutionäre Angriffsluſt bedeuten, ſondern das üppige über Blumen und Kräuter brünſtig dahinſtapfende Menſchentier, das die Mänade auf breitem Rücken ritterlich dahinträgt, an deſſen zottige Bruſt ſich die Nymphe in ſtarker Waldnacht vertrauensvoll anſchmiegt. Die Wahl des griechiſchen Fabeltieres entſprach der neuerwachten Sehnſucht nach der antiken Schönheit, nach den feſten Formen und Linien der plaſtiſchen Kunſt

der Griechen. „Der Centaur" will nicht programmmäßig eine neu-helleniſtiſche Bewegung vertreten, wie er überhaupt zu keiner Fahne ſchwört; aber da die Beſten unter den Jüngeren in ihm ihr Suchen und Streben nach einer neueren, einfacheren, gehalteneren Kunſtübung darſtellen wollen, ſo wird er von ſelbſt zu einem aufſchlußreichen Organ der literariſchen Reaktion, die der klaſſiziſtiſchen Bildung Selbſtändigkeit und Unabhängigkeitsgefühl zurückgeben will gegenüber ſlaviſchen und nordiſch-germaniſchen Einflüſſen. Dieſe Männer ſind des Myſtizismus ſatt, den mittelalterlichen Fantaſtereien ſetzen ſie eine melancholiſche Miſchung von modernem Skeptizismus und ſehnſüchtigem, ſchönheitsdurſtigem Hellenismus entgegen. Sie wollen nicht auf eine unerhörte Weiſe jung ſein, ſondern ſie wollen, ohne die Entwicklung zurückzuſchrauben, die Verbindung mit den leichtſinnig verworfenen Überlieferungen wiederherzuſtellen. „Skeptiker und Enthuſiaſten zugleich, voll von Illuſionen und Enttäuſchungen, mit aller Kühnheit und ſchamhafter Verſchwiegenheit, kindlich naiv und liſtig wie Wilde, kompliziert bis zum Laſter, aber geſund an Herz und Geiſt," wollen ſie ſich wieder dem Leben der Gegenwart hingeben und in dieſem Leben ſelbſt den Ausgleich ihrer inneren Disharmonien finden. Jede künſtleriſche Renaiſſance, ſagt der Herausgeber Henri Albert, hat in Griechenland ihre belebende Quelle gefunden, und wie Goethe einem jungen Manne ſeine Juno zeigte als ein Symbol, daß er

bei den Griechen verharren und dort Beruhigung finden möge, so soll man noch einmal zum alten Zauberborne der Schönheit zurückkehren und nach dem antiken Ideale reifer, harmonischer Menschlichkeit streben. Das Griechentum, das Goethe meinte, findet sich allerdings bei den französischen Hellenisten nicht. Es ist eine Art minderes, decadentes Griechentum, das sie mit ihren modernen Schmerzen verquicken, eine Art naiver Einkleidung, in die raffiniert moderne Empfindungen nur leicht gehüllt sind. Aus dieser Mischung von Raffiniertheit und Naivetät entsprang Pierre Louys' „Aphrodite", der erfolgreichste französische Roman der letzten Jahre, zugleich ein wertvolles Dokument der neu-hellenistischen Bewegung.

Pierre Louys ist ein sehr junger Mann und er erfüllt ungefähr die Anforderungen, die Henri Albert an die literarische Jugend stellt: Skeptiker und Enthusiast, kindlich naiv und raffiniert, und im Grunde gesund an Herz und Geist, ein melancholisches und doch übermütiges Temperament. Er ist ein Anbeter der Schönheit, wie Gabriele d'Annunzio, der erklärte Führer der „renaissance latine", aber er ist aus einer späteren Generation und dem Neu-Evangelismus, dem Ibsenschen Mystizismus, die den italienischen Romancier noch beherrschen, nicht mehr unterworfen.

Pierre Louys empörte sich in einigen keck hingeworfenen Aphorismen gegen die Herrschaft der Mitleidsidee, gegen die demokratische Verschmelzung

mit allen Leidenden, Gedrückten. Er proteſtierte gegen das Nichtigkeitsgefühl, das den Menſchen in ſeiner Endlichkeit angeſichts des Ewigen befällt, das die Freude am Leben, an der Schönheit zu lähmen droht, und er proklamierte den naiven Egoismus als die einzige Quelle der Energie im Einzel- und Geſamtleben des Menſchen.

Schon vor fünfundzwanzig Jahren ſchrieb ein ſchnell vergeſſener, jetzt wieder ausgegrabener Schriftſteller Louis Rambaud in „le Testament d'un Latin", einem Buche, das für die ethiſchen Zuſtände der damals kaum geborenen Generation ein feines Vorgefühl bekundet: „Les énergies, comme le génie deviennent rares, même chez les jeunes gens qui devraient être les dépositaires de l'énergie du peuple, et à qui manque non peut-être le talent, mais certainement la volonté . . Ce qui constitue la décadence, ce n'est pas qu'il y en ait de mauvaises ou de petites, c'est qu'il n'y en ait pas de grandes ou de nobles."

So verkündet auch Pierre Louys, ohne von Nietzſche abgefärbt zu ſein, ein ariſtokratiſches Ideal, mit einer jugendlichen Unbefangenheit, die ſich nicht auf Argumente ſtützt, ja ſogar mit einer gewiſſen Unverfrorenheit, die um Gründe wenig bemüht iſt. Ein Individuum, ſagt er, iſt notwendig, um eine Kravatte zu binden; zwei zuſammen bekommen es nicht fertig.

Die Theorien von der Inſpiration der Maſſe, von ihren Fähigkeiten zu religiöſen oder poetiſchen Schöpfungen ſcheinen ihm abſurd. Jedes große

Streben hat nur in einer einzigen großen Seele Raum, gehört einem Individuum als sein persönliches Eigentum an. Die Kirche beruht nur auf den Priestern, die Kunst ist nur in den Künstlern. Homer hat Ilias und Odyssee gemacht, Christus die Evangelien — eine etwas unvorsichtige Behauptung.

Das erste Werk, mit dem Pierre Louys die Aufmerksamkeit auf sein graziöses, einschmeichelndes Talent lenkte, war eine kecke Fiktion. Er übersetzte hundert Lieder einer angeblichen Schülerin der Sappho, der Pamphylierin Bilitis, die von einem angeblichen sehr gelehrten Dr. Heim in Leipzig entdeckt und mit einem umständlichen Kommentar herausgegeben sein sollten. Die hundert Gedichte in Prosa, die der griechischen Sängerin in den Mund gelegt werden, sind eine raffinierte, aber anmutige Spielerei. Der Dichter versteht es, die schwierigsten Dinge in einer süßen, naiven Weise, fast kindlich vorzutragen, und die gelehrige Freundin der Sappho, die sich später dem Dienste der Venus Amathusia weiht, erzählt von den zarten Liebkosungen der mannfremden Lesbierinnen wie von dem höchst ausgebildeten Liebesdienste im Tempel der Göttin in einer Sprache, wie etwa ein größeres Mädchen ihrem kleinen Bruder ein einfältiges Märchen vorträgt.

Je fus jadis amoureuse de la beauté des jeunes hommes, le souvenir de leurs paroles, jadis, me tint eveillée.

Je me souviens d'avoir gravé un nom dans

l'écorce d'une platane. Je me souviens d'avoir laissé un morceau de ma tunique dans un chemin où quelqu'un passait. — — —

Aujourd'hui Mnasidika seule, et pour toujours, me possède. Qu'elle reçoive en sacrifice le bonheur de ceux que j'ai quittés pour elle.

In dieſer lyriſchen Proſa iſt moderne Weichheit, die formell nach der Präziſion des Horaziſchen Odenſtils ſtrebt. Auch ſeine Erzählungen ſind von antiken Reminiszenzen erfüllt, aber am meiſten ſteht er unter dem Einfluß des gepflegten Stils von Anatole France. Man hofft von Pierre Louys, daß er eine ähnliche Entwicklung nehmen, daß er das griechiſche Koſtüm ablegen wird, das er zuweilen mit leichter Perſiflage behandelt. Bei ihm iſt es nur eine durchſichtige Verkleidung, die ihm erlaubt, gewagte Dinge von einem Strahle griechiſcher Schönheit verklärt darzuſtellen. Das Feſthalten an dieſer Illuſion würde um nichts beſſer ſein als die Anakreontik oder das Schäferſpiel des galanten Rokoko. Die Antike iſt ihm ein Vorwand, zuweilen nackt zu gehen, aber es iſt „nu au salon", und dieſem Umſtande verdankt leider der künſtleriſch nicht unbedeutende Roman den ſtarken äußeren Erfolg, wie ihn nur Prévoſts „Demi-Vierges" zu verzeichnen hatten. Denken wir uns aus der „Aphrodite" das dekorative antike Beiwerk hinweg, ſo erſcheint Pierre Louys in mancher Beziehung als ein antikiſierender Peter Nanſen. Ein ſtärkeres Temperament als der nordiſche Schriftſteller und vielleicht auch weniger be-

rechnend, mehr von seinem Stoffe hingerissen, hat er ähnliche künstlerische Vorzüge, vor allem diese raffiniert naive Sprache, die lyrisch gehoben von einem sanften Rhythmus getragen wird. Er ist noch jugendlich, farbenfroh und schönheitsdurstig. Das Fremdartige einer interessanten Erscheinung fesselt ihn mehr als ihre innere Bedeutung. Sein starkes Talent steckt noch etwas in der Manier, die zuweilen den Anschein der Fertigkeit gibt und über Lücken und Widersprüche seiner Psychologie hinwegtäuscht. Vielleicht wird er eines Tages überzeugend und ergreifend sprechen, wenn auch die melancholische Schönheit unseres eigenen modernen Lebens sich ihm enthüllt.

Wir hatten gesehen, wie das Schlagwort von der „Renaissance latine“ bereits die Herzen der jüngsten literarischen Generation zu gewinnen anfängt, wie die frischesten und hoffnungsvollsten der neu aufstrebenden Talente, des ewigen Experimentierens müde, eine Wiederannäherung an die stützende französische Tradition versuchen. Sie empfinden die Notwendigkeit einer Vereinfachung der künstlerischen Formen, sie wollen stilisieren, den schrankenlos hervorbrechenden Subjektivismus den zwingenden Forderungen der Kunstgattungen wieder unterwerfen; sie wollen, was sie sich vielleicht nicht eingestehen, nicht nur von Künstlern und Literaten, sondern vom Publikum wieder verstanden werden, sie wollen gefallen und unterhalten. Die Symbolisten hatten, aus Not dem eige-

nen Triebe gehorchend, an der Anschauung festgehalten, daß das Kunstwerk das unmittelbare Bekenntnis eines Einsamen sei, nur für den einzelnen, nicht für die Menge verständlich; das Verhältnis der Seele zum Absoluten galt ihnen als der einzig würdige Gegenstand der künstlerischen Darstellung. Noch niemals hatte sich die französische Literatur soweit von ihrer Tradition entfernt, von dem esprit d'ordre, den der alte Nisard, der Verfasser der großen französischen Literaturgeschichte, so wundervoll definiert hat.

„Der französische Geist ist der praktische Geist, das Ideal des menschlichen Lebens in allen Ländern und allen Zeiten, und diese praktische Tendenz, diese Herrschaft der Disziplin über die Freiheit, diese dem Schriftsteller auferlegte Pflicht, das Organ des allgemeinen Denkens zu sein, dieses Opfer des Individuums für jedermann, was ist es anderes als die Vernunft?"

Die Zeiten dieses aus dem 18. Jahrhundert ererbten Ideals sind leider vorüber. Der französische Geschmack, der in seinen engen Bahnen einst so sicher ging, hat vor den modernen Beklemmungen, vor den ethischen Umwälzungen nicht bestehen können. Die einst so aristokratisch abgeschlossene Literatur ist international geworden wie jede andere; ja, während ihre gewöhnlichen Unterhaltungsprodukte immer noch den Weltmarkt beherrschen, ist das französische Denken, soweit es sich ernsthaft äußert, von ausländischen Einflüssen vielleicht am allermeisten beherrscht und zersetzt.

Da nun der gegen den literarischen Kosmopolitismus beginnende Widerstand allmählich stärker und bewußter wird, sucht eine Gruppe, die bisher ein wenig beachtete Dasein geführt hat, die Bewegung für sich auszunutzen; sie will die allgemeine latinisierende Strömung in ihr eigenes enges Fahrwasser einleiten. Diese Gruppe ist die l'Ecole **Romane**.

Die besonderen Anhänger dieser Schule wollten die Notwendigkeit ihrer literarischen Existenz beweisen, und da ihnen zur Zeit der zwingendste Beweis, ein lebenskräftiges Kunstwerk, fehlte, so versuchten sie es auf dem Wege eines erläuternden Programms, für das ihnen der „Mercure de France" in seinem Grundsatze, niemanden totschweigen zu lassen, seine Spalten zur Verfügung stellte. Ihr Wortführer, Ernest Raynaud, stellte die Schule mit stolzer Bescheidenheit vor, zeigte, wie vollständig sie ausgewachsen sei, mit einem festen Programm, tüchtigen Vertretern, einem anerkannten Oberhaupte, kurz, daß ihr nichts fehlte als allgemeinere Beachtung und Anerkennung. In ihrem polemischen Teile war diese offizielle Äußerung durchaus nicht mißglückt. Sie wandte sich zunächst gegen den immer erfinderischer werdenden Exotismus, gegen die Verkleidungssucht der Symbolisten, die die sonderbarsten Masken anlegten, aus denen ihre ausgeklügelte Einfalt wirklich einfältig und vielfach unverständlich hervorkam. Sie flüchteten gern aus der Gegenwart in entlegene, sogar vorgeschichtliche Zeiten,

um ihrer mystischen Weisheit einen Schein primitiver Erhabenheit zu geben, um ihren dürftig ausgestatteten symbolischen Figuren einen allgemeinen Ewigkeitstypus aufzuprägen. Ihre Phantasie erschöpfte sich im fruchtlosen Jagen nach neuen Motiven, nach großartigen Bildern: daher die zahlreichen Neubearbeitungen antiker, christlicher, buddhistischer Legenden; der alte poetische Kern der Sage mußte als Ersatz mangelnder Erfindungsgabe dienen. Die romanische Schule will auch von der neu-hellenistischen Bewegung nichts wissen, und ihr Vertreter hat durchaus recht, wenn er in der antiken Chlamys so gut eine rein äußerliche Verkleidung sieht, wie in dem Hemde des Fakir oder der Nacktheit des Urmenschen. Wenn die Romanisten gegenüber den archäologischen Spielereien die Rechte der Gegenwart verkündeten, so wären sie nicht der Mißachtung verfallen, die ihnen selbst die Freunde der lateinischen Renaissance entgegenbringen.

Sie suchen sich aber bei der allgemeinen kosmopolitischen Überschwemmung auf den Inseln der Tradition niederzulassen, selbst wenn diese nur unfruchtbare, kahle Felsen sind. Sie rechnen die Entartung des französischen Geistes bereits von der romantischen Periode ab und suchen an die Zeit des aus dem 18. Jahrhundert überkommenen sterilen Klassizismus anzuknüpfen. Um nun den Anschluß an die verlorene Tradition zu finden, gehen diese Leute nicht auf das 17. Jahrhundert zurück, was ja den Forderungen der noch sehr mächtigen schulmäßigen Ästhetik entsprechen

würde, sondern sie versuchen, Totes lebendig zu machen, indem sie die Dichter der Renaissance, Ronsard mit seiner Plejade, als die nachahmenswerten Muster unverfälschten gallischen Geistes aufstellen. Vielleicht lockt sie die Hoffnung, daß die Nachwelt sie als die Pleiade einer neuen Renaissance, mit ihrem Jean Moréas als neuem Ronsard an der Spitze, ehren wird.

Ronsard war, dem Programm seines Freundes Du Bellay folgend, den populären Überlieferungen des Mitteltalters mit seinen Schöpfungen entgegengetreten. Er versuchte, sich einen literarischen Stil zu schaffen. Den alten Chansons, den Balladen und Rondeaux setzt er die antike Elegie, Ode und Ekloge entgegen, wie ja auch die volkstümliche Dramatik der Mysterien, der Farcen und Moralitäten den klassischen Formen der Tragödie und Komödie weichen mußte. In seiner die literarische Renaissance einleitenden Schrift „Défense et Illustration de la Langue française“ schloß Du Bellay mit der Mahnung: „Vor allem trachte danach, daß dein Gedicht vom Gewöhnlichen entfernt sei.“ Und Ronsard soll die Damen, an die er huldigende Sonette richtete, in nicht geringe Verlegenheit gebracht haben, da sie zur Erklärung seiner mythologischen Anspielungen die Hilfe eines zuverlässigen Altertumkenners in Anspruch nehmen mußten.

Nicht viel anders geht es heute seinem Nachfolger Jean Moréas. Was aber für den Renaissancedichter eine neu entdeckte Welt war, eine Welt, die aus den

neuen Ausgaben der Humaniſten mit bezwingender Autorität und doch jung und herrlich wieder aufſtieg, das iſt für den modernen Nachahmer nur ein mythologiſch-archäologiſcher Apparat, der ſeine gewählten, in abſichtlicher Vornehmheit gehaltenen Gedichte erdrückt. Eine Schutzwache von Silenen, Najaden und Dryaden verwehrt den Eingang in den heiligen Hain des Dichters. Dort ſoll nach der Meinung ſeiner Schüler die antike Erhabenheit wohnen, in Wahrheit ſieht die Langeweile mit ſtieren Augen heraus. Und doch iſt Moréas durchaus nicht ohne Talent. Aber er will der gallo-griechiſche Dichter ſein, Hüter der reinen Tradition und Nachfolger von Homer und Virgil. In ſeinem erſten größeren Werke „le Pèlerin Passionné“ ſchwankt er noch zwiſchen modern chriſtlichen und antiken Beſtrebungen. In einer ſpäteren Ausgabe hat er es zur Freude ſeiner Anhänger vom barbariſchen Geſchmack gereinigt und ſich zum Klaſſiker gemacht. Seine Kunſt geht nun vollſtändig in der griechiſchen Mythologie auf. In einem anderen Gedichte „Eriphyle“ bedient er ſich einer Sprache, die an die ödeſten Zeiten der klaſſiziſtiſchen Nachtreter erinnert, ein unlebendiger antiquariſcher Dialekt, der aus lateiniſchen, griechiſchen und auch franzöſiſchen Brocken beſteht. Man findet dort die alten ſchulmäßigen Wendungen der Renaiſſanceſprache, „das Herz, das von Kalliope voll iſt,“ und ähnliche ehrwürdige Petrefakte.

Die Anhänger der Ecole Romane wollen die Entwicklung rückwärts ſchrauben, ſie wollen Ge-

schmack und Sprache wieder der engsten Ästhetik unterwerfen. Sie verleugnen alle modernen Bereicherungen des französischen Sprachgenius, der sich erst in diesem Jahrhundert den akademischen Fesseln entrungen hat. Sie wollen ihn des prächtigen, schillernden Gewandes entkleiden, in das ihn der Lyrismus der Romantiker gehüllt hat. Sie verwerfen die vom Sprachgefühl gebilligten Neuerungen der Naturalisten, ihre Versuche, für eine schärfere Beobachtung feiner geprägte, nuanciertere Ausdrücke zu finden. In einer Zeit unmittelbarster, innigster Naturempfindung schieben sie unverständlich gewordene Allegorien zwischen die Seele und die Landschaft. Sie treten endlich wieder mit dem alten Anspruch auf, daß die französische Literatur die lebendige Fortsetzung der klassischen sei, und sie setzen dem Prinzip der Freiheit das der Disziplin, der verbindlichen Regeln entgegen. Wie noch zur Zeit Voltaires geben sie sich als die modernen Griechen inmitten von kunstlosen Barbarenvölkern. Ihr Wortführer, Ernest Raynaud, schloß das letzte Manifest der Schule mit der tönenden Aufforderung:

„In einer Epoche, wo wir von allen Seiten der Invasion barbarischer Literaturen unterworfen sind, wo die Skythen und Sachsen unsere Theater und Buchhandlungen überschwemmen, wo es einen schöngeistigen Ruhm nur für vom baltischen Eise hergelaufene Leute gibt, haben wir es unternommen, das Erbe der lateinischen Musen zu verteidigen, den Sinn für Ordnung, Maß und Harmonie unserer

Rasse den ungeheuerlichen Einbildungen, dem unbegreiflichen Chaos des Auslandes entgegenzusetzen und nach unseren Kräften für das Heil des französischen Geistes und für die Herrschaft der Schönheit zu kämpfen."

Wie die Tendenzen dieser Skythen- und Sachsenbekämpfer in völliger Verkennung der gesamten Entwicklung auf ein totes Ideal gerichtet sind, so waren auch ihre Schöpfungen bisher unerfreulich, von schulmäßiger Pedanterie. Nur ein frisches Talent hebt sich aus dieser Schulklasse heraus, in die es, Gott weiß wie, hineingekommen ist, und es hat sich auch sicherlich aus diesem antiquarischen Staube schon herausgerettet.

Dieses Talent ist Hugues Rebell. Was bei den anderen heißes Bemühen, ist bei ihm Natur. Er hat etwas von der Erzählungskunst des 18. Jahrhunderts; er ist ein Nachkomme von Scarron, vom Abbé Prévost. Die Meister der knappen Darstellung Boccaccio, Lafontaine, auch Casanova hat er mit Nutzen gelesen; sein modernes Vorbild ist der gepflegte Stil von Anatole France. Hugues Rebell gehört der wirklichen „renaissance latine" an, die, ohne mit den engen Bestrebungen der romanischen Schule zusammenzufallen, in der kosmopolitischen Verwirrung sich auf die Eigenheiten des französischen Geistes besinnt. Und dieser fordert eine Ernüchterung von dem mystischen Rausche, eine Wehrhaftmachung des alten gallischen Witzes gegen die Literatur der Zerknirschung und Bekehrung. Der Esprit

war in Mißkredit geraten. Schon in der naturalistischen Beobachtung hatte der Witz, der die Überlegenheit des Subjekts, das souveräne Spielen mit dem Objekte voraussetzt, keinen Platz mehr. Zola, der überhaupt die geistreichen Leute nicht leiden konnte, leistete sich gegen einen beliebten Chroniqueur das hübsche Wort: „Oh que c'est une chose bête, qu'un homme d'esprit.“ Rebell erlaubt sich wieder, Witz zu haben, und er handhabt die persiflierende Erzählung mit erfrischendem Humor. Wie Anatole France moralisiert er leicht, ohne daß eine absichtliche Zuspitzung der Tendenz die naive Freude am Fabulieren beeinträchtigt. Die moderne Lust an der Askese, die gewaltsame Wiederherstellung eines naiven Mystizismus, das literarische Interesse an allem Wunderbaren, Legendarischen, hat ihm wohl die Anregung zu seinem köstlichen Buche „le **Magasin d'Auréoles**“ gegeben.

Rebell hat auch einen frischfröhlichen Haß auf die moderne Demokratie geworfen; er hält sie für das Regime der Dummheit, der Ungerechtigkeit, vor allem der Häßlichkeit, weil die Schönheit das Gleichheitsgefühl der stumpfen Menge beleidigen würde. Für ihn hat die Demokratie mehr Sünden auf dem Gewissen als der schlimmste Tyrann; er h· ßt sie auch wie einen persönlichen Herrscher, dessen Schwächen und Sünden man aufdecken muß. Er schwelgt förmlich in Majestätsbeleidigungen. In einem früheren Buche schlug er vor, dem vielköpfigen Herrscher eine feste Vereinigung der drei Aristokratien, des Namens,

des Geldes und der Intelligenz, entgegenzusetzen. Fragt sich nur, wie diese drei sich untereinander vertragen würden. Doch es handelt sich hier nicht um Rebells politischen Dilettantismus, sondern um die launige Einkleidung seiner Ausfälle gegen den Zeitgeist.

In der Vorrede zu seinem Büchlein bemerkt der Autor, daß die alten schönen Heiligen mit den prächtigen Aureolen dem Geschmack der Menge nicht mehr zusagen, weil sie mit ihrer unbefleckten Tugend, mit ihrer himmlischen Verklärtheit nur Neid und Mißtrauen der Menge erwecken. Denn die Menge duldet keine Überlegenheit, am wenigsten die sittliche. Der richtige Heilige muß schmutzig und unausstehlich, seine Heiligkeit muß fragwürdig sein. So soll der Revolutionskonvent, als er sich 1793 für die Vernichtung aller Reliquien aussprach, nur Neigung zur Begnadigung der hl. Paula gehabt haben, weil diese sich zu Ehren des Herrn nie gewaschen hätte.

Um der Republik seine Vaterlandsliebe zu beweisen, stellt Rebell aus seinem eigenen Magazin einige Heilige zur Verfügung, welche die demokratischen Empfindungen durchaus nicht verletzen sollen. So entdeckt er in der Zeit der großen Revolution den Heiligen Cartouche als Vorläufer der kommunistischen Anarchisten. Das Leben dieses Mannes war ein einziges Martyrium. Als Kind stiehlt er Pflaumen, um seinen Vater zu erfreuen. Da er als Dank Prügel erhält, erkennt er, daß die Familie ein überlebtes Institut der Sklaverei

ist. Als Mann sorgt er für einen gerechten Ausgleich des Besitzes, indem er die vollen Börsen leert und den Inhalt zur besseren sozialen Verwendung zunächst in den eigenen Taschen deponiert. Einige Besitzer widersetzen sich dieser ausgleichenden Gerechtigkeit, und ihr Widerspruch zwingt ihn, die Welt von solchen müßigen Individuen zu befreien. Cartouche endet im Gefängnis mit dem stolzen Bewußtsein, daß die Nachwelt seine soziale Mission begreifen und fortsetzen wird. Die kurze in einem epigrammartigen Stil gehaltene Lebensbeschreibung ist ein jeu d'esprit, in dem die muntere Entrüstung des Schriftstellers gegen die Demokratie sich Luft macht. Aber sie bricht nicht polternd hervor, sie spannt nur die Sehne, von der die Pfeile seines Witzes abschnellen.

Noch hübscher und saftiger ist „Die Geschichte eines Märtyrers", die das „Magasin d'Auréoles" mit einer antireligiösen Tendenz abschließt. Jonathas Welwood, ein armer Puritaner, will die Geschichte seines Freundes Elieser Dugdala schreiben, der für das Evangelium den Märtyrertod erlitten hat. Zu diesem Zweck begibt er sich zu der hinterlassenen Tochter Debora, die als Maitresse des französischen Gesandtschaftsattachés in London ein höchst behagliches Leben führt. Was er dort über den Gottesmann erfährt, ist allerdings wenig erbaulich. Der Heilige säte nicht und erntete nicht, weil er sich von seiner hübschen Frau ernähren ließ. Trotzdem prügelte er sie einmal so stark, daß sie nicht wieder

aufstand. Er wird ein Faullenzer, Säufer, Räuber und Mörder, außerdem predigt er auf der Straße, und seine volkstümliche Beredsamkeit verschafft ihm die größten Erfolge, zumal da die schöne Tochter für ihn die Pennys einsammelt. Schließlich wird er doch durchschaut und bei einer öffentlichen Auspeitschung endet er, trunken von Whisky und himmlischer Gnade. Während Debora voll Zorn und Scham das Leben ihres Vaters berichtet, dessen Namen sie schuldlos tragen muß, bemüht sich der künftige Biograph, die Taten seines Märtyrers in ihrem höheren Sinne zu erklären. Für jedes Verbrechen findet er ein Bibelwort, das der Heilige befolgt haben muß; Raub und Totschlag rechtfertigt er durch Zitate aus allen großen und kleinen Propheten. Und alles stimmt bei wörtlicher Anwendung.

Rebell fingiert, daß er die Geschichte des Märtyrers in den Papieren von Deboras Beschützer, des Grafen Lussan, gefunden habe, und es gelingt ihm auch, den Memoirenstil eines Grandseigneurs des 18. Jahrhunderts mit großer Fertigkeit nachzuahmen. Leider hat er noch ohne diese Maske eine direkte moralische Nutzanwendung angefügt, um seinem Hasse gegen die Demokratie außerhalb der Erzählung noch einmal Luft zu machen. Hier verstand sich das Moralische von selbst.

Hugues Rebell hat noch kein großes Werk geschaffen, seine Anlage verweist ihn auf das kleinere Genre, aber er hebt sich aus seiner Umgebung durch eine erfreuliche Ungebundenheit hervor, und

er hat sich nicht ohne Erfolg der Fertigkeit eines Anatole France genähert, unter dem Scheine eines objektiven Berichtes die eigene Meinung dem Leser sehr fein, aber nachdrücklich mitzugeben. Er ist wie Pierre Louys ein charakteristischer Vertreter der jungen Generation, die sich übermütig zu sein erlaubt inmitten der literarisch gepflegten Bußfertigkeit und ein frisches jugendliches Element in das Nebelheim des mystischen Symbolismus hineinwirft. Sie vertreten naiv das Leben und die Lebensfreude gegen die transzendentale Sehnsucht; zufrieden mit der amüsanten Relativität der Dinge verzichten sie auf das Absolute, sie fühlen sich wohl im Begrenzten als endliche Wesen und sie beanspruchen nichts als einen bequemen Platz unter nicht zu langweiligen Nachbarn an der Tafel der Vergänglichkeit.

Herrosé & Niemsen, Wittenberg.